3 1761 03642 3598

ML
410
W12G45
cop.2

LE

WAGNÉRISME

HORS

D'ALLEMAGNE

Bruxelles. — Imprimerie Th. Lombaerts, 7, Mont.-des-Aveugles.

EDMOND EVENEPOEL

LE Wagnérisme HORS D'ALLEMAGNE

(BRUXELLES ET LA BELGIQUE)

Prolégomènes. — Richard Wagner à Bruxelles. — Interlude. — Lohengrin. — Le Vaisseau fantôme. — Tannhæuser. — A Bayreuth. — Période transitoire. — L'Anneau du Nibelung. — Mort de Richard Wagner. — Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. — La Walkyrie. — En attendant *Siegfried*.

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, rue de Seine, 33

BRUXELLES
MAISON SCHOTT FRÈRES
Editeurs
82, Montagne de la Cour, 82

LEIPZIG
OTTO JUNNE

1891

UNIVERSITY OF TORONTO
FEB 12 1970
LIBRARY
410
W12G45
cop. 2

A Monsieur Félix Delhasse

AVANT-PROPOS

On a eu beau épuiser tous les moyens de polémique au sujet de Richard Wagner, en discutant l'homme et l'artiste dans sa vie ou dans ses œuvres : il n'est plus personne qui songe encore à lui disputer l'une des premières places dans le panthéon de ce siècle.

Sa nature intransigeante, la grandeur de ses projets artistiques et leur étonnante préconception, la réalisation finale dépassant tout ce que pouvait rêver l'esprit le plus optimiste donnent à sa personnalité un relief qui n'a son pareil dans aucune des périodes de l'histoire de l'art.

C'est en vain qu'on chercherait à contester ou à circonscrire l'énorme influence qu'il exerça sur tout le

mouvement musical scénique depuis le jour où ses œuvres parvinrent à la publicité.

*Cette influence est telle que le critérium d'après lequel on avait coutume de juger les productions musicales connues sous le nom d'*opéras *se trouve entièrement déplacé dans les trois pays d'Europe où elles revêtent un caractère national : l'Allemagne, la France et l'Italie.*

Depuis ses origines, en Italie avec Il Combattimento d'Appoline col Serpente, *du maestro Caccini; en France avec le fameux* Balet comique de la Royne, *de Beaujoyeulx; en Allemagne avec la* Daphné *de Schütz, l'opéra n'a cessé de se développer selon des principes que l'on croyait devoir être immuables et qui, asservissant la poésie à la musique, constituaient une sorte de législation de droit divin, transmise de siècle en siècle, à l'instar des dogmes, s'enrichissant parfois d'un dogme nouveau, mais gardée toujours avec un soin jaloux par la critique et les théoriciens : telles les pommes des Hespérides confiées à la garde du dragon.*

On conçoit l'effet que dut produire, en cet état des choses, l'intrusion violente d'un audacieux genie, prêchant la rénovation avec le renversement des règles etablies, délivrant la poésie de ses liens, et fondant lui-même, sur les ruines du vieil édifice, une religion nouvelle, toute d'émancipation et de liberté!

La conversion ne s'est pas faite en un jour; elle n'est pas encore accomplie à l'heure presente, et rien ne

dit qu'elle doive s'achever dans un sens radical. Mais que le chemin parcouru est énorme! Les resistances ont fléchi de toutes parts; le mepris a fait place à l'analyse, et graduellement le nombre des prosélytes s'est accru dans des proportions inattendues.

L'histoire de ces évolutions du goût, de ces étapes de l'opinion, sous la prédominance d'un maître comme Wagner, a fait l'objet d'études, ailleurs qu'en Belgique. M. Georges Servières a publié un Richard Wagner jugé en France, *qui répond parfaitement à son titre, en retraçant avec impartialité les faits principaux du wagnérisme dans ce pays, peu prépare jusqu'ici à la saine appréciation des splendeurs du drame wagnérien.*

Ce qui se justifie pour la France doit, à un plus haut titre, se justifier pour la Belgique, où les œuvres de Richard Wagner, sauf Tristan *et* Parsifal, *ont vu toutes le feu de la rampe, où le* Vaisseau fantôme, Lohengrin, *les* Maîtres Chanteurs *et la* Walkyrie *ont été exécutés pour la première fois en traduction française, où ces mêmes œuvres trouvèrent enfin, de bonne heure, des commentateurs passionnés et d'ardents admirateurs.*

Les pages qui vont suivre étaient annoncees dans un article publié en 1886, par la Revue wagnérienne. *article dans lequel était esquissée à larges traits l'histoire du wagnérisme en Belgique. Persuadé que rien ne saurait être indifférent de ce qui touche aux grandes personnalites de l'art en general et de la*

musique en particulier, l'auteur a tenu à rassembler, pendant qu'il en est temps encore, des souvenirs et des témoignages ecrits, rappelant les circonstances dans lesquelles les œuvres de Wagner furent accueillies dans son pays. Il a pensé qu'un travail de ce genre devait se presenter le plus possible sous une forme documentaire, et c'est à condenser, dans un étroit espace, un ensemble considérable de matériaux, qu'il s'est appliqué dans la mesure de ses forces.

Puisse la tâche qu'il s'est imposée être de quelque utilité à ceux que tenterait plus tard l'idée d'écrire une histoire complète du wagnerisme.

PROLÉGOMÈNES

En Belgique, de même qu'en France, c'est par des travaux littéraires et esthétiques que le nom de Richard Wagner s'est révélé tout d'abord aux rares lecteurs des journaux de musique. Durant son premier séjour à Paris, de 1839 à 1842, Wagner dut chercher à se créer quelques maigres ressources en rédigeant, pour la *Gazette musicale* de l'éditeur Schlesinger, des articles qui le firent apprécier comme écrivain, mais n'apportèrent qu'un très faible soulagement à sa situation de fortune. On a de lui, entre autres publications : une étude développée *Sur la musique allemande;* la nouvelle intitulée *Une visite à Beethoven,* qui fut vivement goûtée, et une autre petite nouvelle, *la Fin d'un musicien allemand à Paris,* inspirée, sans aucun doute, par les circonstances pénibles de sa vie. Son talent de compositeur ne

servit, comme il le dit lui-même (1), qu'à faire, « au service de Schlesinger, des arrangements pour tous les instruments du monde, même pour cornet à pistons », à réduire pour le piano la *Favorite,* le *Guitarero*, la *Reine de Chypre*, et à composer quelques airs de vaudeville.

Avant son départ pour l'Allemagne, Wagner avait vendu son poème du *Vaisseau fantôme* à M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra, qui le confiait à M. Dietsch, chef d'orchestre. Indépendamment de l'ouverture pour le drame de *Faust*, le pauvre artiste emportait dans sa valise l'opéra de *Rienzi* complètement terminé, ainsi que la musique refusée du *Vaisseau fantôme*. En quittant la France, Wagner ne laissait donc, après lui, qu'une réputation littéraire à peine ébauchée, mais qui, en somme, par une véritable ironie du sort, l'emportait encore sur les gages d'avenir qu'il avait pu donner en tant que musicien.

L'écho de ses premières tentatives à l'Opéra de Dresde arriva faiblement jusqu'à nous, si l'on en juge par les nouvelles laconiques publiées dans les organes spéciaux de l'art musical à cette époque. La *Revue musicale belge,* qui avait reproduit *Une visite à Beethoven* (1841), annonça le succès de *Rienzi,* représenté pour la première fois le 20 octobre 1842. Au mois de juillet 1843, pour la circonstance d'une fête chorale donnée à Dresde, Wagner avait écrit une composition biblique intitulée la *Cène des Apôtres*. L'effet produit fut énorme. La *Belgique musicale* rendit compte de la

(1) Esquisse autobiographique (1813-1842) ; *Souvenirs*, traduits par Camille Benoit ; Paris, Charpentier, 1884.

fête et parla en même temps de la part que le maître avait prise à la translation des cendres de Weber. Quant au *Vaisseau fantôme* (2 janvier 1843) et à *Tannhæuser* (19 octobre 1845), le bruit de leur insuccès relatif, à Dresde, ne s'étendit guère du côte de la Belgique.

Plus tard, le *Diapason* (1) fit connaître la réussite de *Lohengrin,* représenté pour la première fois à Weimar, le 28 août 1850, sous la direction de Franz Liszt. Le même journal offrit, quelque temps après, à ses lecteurs, une traduction, d'après la *Neue Zeitschrift für Musik*, du *Judaïsme dans l'art musical*, pamphlet bien connu, que Wagner avait écrit sous le pseudonyme de K. Freigedank et dans lequel, dépeignant le juif comme incapable d'une vraie passion artistique, il s'explique le talent factice des compositeurs israélites par l'absence du principe vital qui avait animé l'art musical jusqu'à l'époque de Mozart et de Beethoven. Cette traduction (2) a été reproduite, à quelques semaines d'intervalle, par la *Belgique musicale,* sous ce titre : « Les Juifs musiciens ». L'article de Wagner « Sur la musique allemande » fut aussi reproduit par le *Diapason* (1850) et par la *Belgique musicale* (1851). Une note de M. Félix Delhasse fait bien voir le côté faible de l'argumentation de Wagner dans son étude sur le judaïsme *(Diapason*, 17 octobre 1850). Cette note trouve son à-propos ici :

---

(1) Le *Diapason*, revue musicale de Bruxelles, fondée en 1850, par M. Félix Delhasse.

(2) Elle est de F. Schutz et non de M Jules Guilliaume, comme l'a dit M. A. Pougin dans le supplément de la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis. Une reproduction en a été donnée par le *Guide musical* et tirée en brochure. (Bruxelles, J. Sannes, 1889)

Nous ne saurions approuver toutes les conséquences que l'auteur semble vouloir tirer de l'Etude que nous offrons à nos lecteurs. — Parti d'un principe vrai et nullement contestable, M. Freigedank justifie, chez ses compatriotes, l'espèce d'exclusion dont ils ont, jusqu'à ce jour, frappé les juifs ; il démontre, avec non moins de force et de logique, combien le caractère propre des juifs rendra difficile, malgré les principes de liberté et d'égalité qui tendent à se faire jour partout, leur assimilation intime aux peuples au milieu desquels ils vivent ; mais, en voulant déduire des mêmes raisons leur impuissance artistique, il est arrivé forcément à cette autre conclusion que l'art est seulement devenu abordable aux juifs depuis que nous-mêmes en avons fait, depuis qu'ils ont pu y voir eux-mêmes un objet de mercantilisme, de spéculation, de commerce, d'industrie, qui n'a de l'art que le nom ; depuis que le bruit, le fracas, le clinquant et le doute en toute chose remplacent chez nous l'harmonie, le drame véritable, la poésie, la foi ; que nous partageons à peu près généralement avec les juifs l'impuissance dans l'art vrai ; que l'art, dans la véritable acception du mot, sommeille partout ; qu'il ne se révèle par rien de vraiment digne des grands maîtres qui faisaient la gloire des siècles écoulés.

Remarquons que jusqu'à ce moment, Wagner compositeur n'existe, pour les oreilles françaises et belges, que par ouï-dire. L'ouverture de *Christophe Colomb* exécutée à Paris, en 1841, était passée inaperçue. Celle de *Tannhœuser* jouée pour la première fois au concert de la Société de Sainte-Cécile, le 24 novembre 1850, fut plus remarquée, sans qu'on en parlât beaucoup. L'événement n'avait pas alors l'importance qu'on lui attribue aujourd'hui : Paris devançait Bruxelles, mais c'est à un musicien bruxellois, François Seghers, directeur de la Société Sainte-Cécile, que revient l'honneur

de cette première exécution, ainsi que le témoigne un passage de la lettre adressée par Franz Liszt à Richard Wagner, le 18 octobre 1850 :

Je viens de recevoir une lettre de Seghers, directeur de l'« Union musicale » de Paris, qui me prévient qu'on exécutera votre ouverture de *Tannhæuser* au premier concert de la société, le 24 novembre prochain. Vous pouvez être rassuré sur le zèle et l'intelligence qu'il mettra à la faire convenablement étudier.

A quoi Wagner répond :

Dernièrement je reçus la lettre d'un ami de Paris qui a assisté à plusieurs répétitions de l'ouverture du *Tannhæuser* sous la direction de Seghers : je suis d'autant plus rassuré que non seulement l'exécution en est soignée, mais que l'on a songé même à éclairer autant que possible le public à l'aide d'un programme tiré de ton article sur mon opéra (1).

Seghers était un chef d'orchestre plein de zèle et d'initiative; il avait fait connaître à Paris, bien avant les Concerts Populaires, les œuvres de Berlioz, Mendelssohn, Weber, Schumann, etc. Scudo lui-même avait dû convenir que cet éminent artiste méritait les remercîments de la critique pour ses efforts et ses excursions dans les régions inexplorées, faisant entendre que sa retraite probable, en présence de certaines contrariétés suscitées par des médiocrités jalouses, serait une perte pour le public intelligent (2).

Il était naturel que Bruxelles se laissât devancer en un temps où le mouvement musical ne s'y traduisait que d'une façon très modeste. Et, d'ailleurs, en

(1) *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt.* (Breitkopf et Hærtel.)
(2) *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1854.

ce qui concerne plus spécialement Wagner, la minime fraction d'artistes ou de gens du monde qui s'occupait alors des choses du dehors devait être tenue en méfiance par des nouvelles du genre de celle-ci, reproduite par le *Diapason* et témoignant déjà d'une hostilité préconçue à l'égard des compositeurs qui affichaient des aspirations modernistes :

La présence de Liszt à Weimar commence à exercer son influence ; on ne peut juger encore si elle sera heureuse ou non pour l'avenir de la musique. Il veut monter à Weimar l'opéra de Berlioz, *Benvenuto Cellini*, tombé dans le temps à Paris. Il est peu probable que les compositions bizarres de Berlioz, qui offrent à peine de l'intérêt pour quelques connaisseurs, par leur bizarrerie même, auront quelque charme pour le public d'un théâtre. Liszt se donne aussi beaucoup de peine pour rendre populaires Richard Wagner et ses ouvrages, et pour expliquer la tendance toute particulière de ce compositeur. Pour y parvenir, il fait non seulement exécuter les ouvrages déjà existant de R. Wagner, mais lui en fait commander de nouveaux par l'intendance du théâtre. Nous plaignons l'égarement de Liszt ; car la nouvelle direction qu'il s'efforce d'imprimer à la musique ne trouvera jamais de partisans ; tout ce qui est outré pèche contre le bon goût, qui ne sera jamais que l'expression du simple et du vrai.

En fallait-il davantage pour égarer la conviction des lecteurs et les mettre en garde contre les prétendues excentricités d'artistes qui nourrissaient l'ambition, d'ailleurs bien justifiée, de faire autrement et mieux sous certains rapports que leurs devanciers? N'avait-on pas répandu le bruit, d'après la version de la *Nouvelle Gazette musicale de Berlin,* que *Lohengrin,* malgré les soins actifs donnés à l'exécution par le capellmeister Liszt, ne répondait

pas à la bonne opinion que la réputation du compositeur faisait concevoir d'avance?

Aussi l'opinion publique se laissa-t-elle, dès l'abord, guider dans cette voie fausse, d'où les articles de Fétis père, parus deux ans plus tard dans la *Revue et Gazette musicale de Paris,* ne devaient certes point la faire sortir.

Cependant, à ce moment déjà, il avait été question, une première fois, de monter *Lohengrin* à Bruxelles. La proposition n'émanait pas « d'un groupe de wagnériens »... le wagnérisme n'étant pas encore de ce monde. Elle était due à l'initiative de Ch.-L. Hanssens, qui partageait avec les sieurs Balathier, Octave Benoit et Lucien Bouché, sous la firme Balathier et Cie, la concession du théâtre de la Monnaie. Nous allons en suivre les péripéties dans la correspondance échangée entre Richard Wagner, établi en Suisse à la suite du mouvement insurrectionnel de Dresde, et Franz Liszt, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar. Voici d'abord une lettre du premier, datée de Zurich, 27 décembre 1850 (1):

Cher ami,

Je viens de recevoir une lettre provenant de l'administration du théâtre royal de Bruxelles. Ensuite du brillant succès, — m'écrit-on, — obtenu récemment par mon opéra de *Lohengrin* et en raison de ce que le sujet paraît se rapporter à l'histoire de Belgique (2), on projette, si la chose est

(1) *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt.* (Breitkopf et Hærtel.)

(2) Consulter sur ce point le tome IV des « Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, du Hainaut et du Luxembourg », intitulé : *Le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon*, poème historique publié pour la première fois avec de nouvelles recherches sur les légendes qui ont rapport à la Belgique, un travail et des documents sur les croisades, par le baron de Reiffenberg. (Bruxelles, Hayez, 1846.)

jugée faisable, de bien traduire l'ouvrage en français et de le jouer aussitôt après sur le théâtre royal. On me demande, à cet effet, le plus tôt possible, un exemplaire de la partition et du livret.

Je te confie, cher ami, le soin de toute cette affaire : désires-tu qu'elle aboutisse et crois-tu qu'elle puisse aboutir? Si tu la prends en main, tu auras de nouveau bien mérité de moi, non seulement en m'obligeant comme protecteur, mais encore parce que tu es infiniment plus capable que moi.

Tu connais certainement Bruxelles. Si tu veux t'occuper de la chose, je te prierai en premier lieu de soigner pour la partition. Lüttichau (1) a réclamé l'exemplaire qui lui appartient, ce qui a obligé Zigesar (2) à s'en faire faire une copie ; mais si, comme je l'apprends de Dresde, Lüttichau n'a pas l'intention, — tout au moins à présent, — de donner mon opéra, il est à espérer qu'il pourra rendre la partition pour quelque temps; si tu t'adresses à lui à cette fin, je ne puis pas naturellement me mettre en rapport avec lui.

Il me serait très désagréable de me défaire de ma partition originale ; c'est ma seule et unique propriété. En faire faire une copie ici dépasserait la limite de mes ressources, et cela durerait aussi trop longtemps, tandis que l'on me presse de Bruxelles. Je puis cependant fournir un livret.

Toi, cher ami, vois ce que tu peux et veux faire; s'il en pouvait résulter quelque bien, je serais heureux par surcroît de te le devoir, car tu peux déjà revendiquer la paternité de cet ouvrage par les soins qu'il t'a coûtés. J'écrirai à Bruxelles que l'on s'adresse à toi : tu as pleins pouvoirs pour décider en cette affaire (3).

---

(1) Intendant général des théâtres de Dresde.

(2) Intendant du théâtre de Weimar.

(3) On retrouve, dans la correspondance de Wagner avec Théodore Uhlig, critique et musicien à Dresde (Breitkopf et Hærtel), une information analogue du 20 janvier 1851 :

« Conçois-tu mon étonnement en recevant de Bruxelles une invitation pressante d'autoriser la traduction et l'exécution de *Lohengrin* dans cette ville ! Je suis tombé des nues. En tout cas,

Porte-toi bien et sois mille fois béni de ton affection pour ton fidèle et reconnaissant RICHARD WAGNER.

Je répondrai à M. Charles Hanssens jeune, chef d'orchestre et directeur du théâtre royal à Bruxelles.

« Dans l'amitié qui, dès leur seconde jeunesse, unit pour le reste de la vie Richard Wagner à Franz Liszt, dit M. Maurice Kufferath (1), il y a quelque chose de l'attirance singulière, inexplicable et fatale, médiatrice de cette union, qui avait tant frappé Montaigne dans ses rapports avec La Boëtie. Liszt et Wagner se chérissaient avant de s'être vus, et quant ils se rencontrèrent, ils se trouvèrent si pris, si connus, si obligés entre eux que rien, dès lors, ne leur fut si proche « que l'un à l'autre ». Eux aussi, ils auraient pu dire alternativement : « Je l'aimoys parce que c'estoit luy, parce que c'estoit moy ».

La grande impression produite sur Liszt par l'éclosion d'un chef-d'œuvre tel que *Lohengrin* avait déterminé chez lui un élan de sympathie si profond que Wagner pouvait exiger désormais tout ce

---

cette offre m'est une grande joie, même si la représentation ne devait pas aboutir ; il faudrait d'abord que la traduction fût tout à fait selon mes désirs ; en second lieu, je devrai être rassuré du côté des chanteurs avant de donner mon consentement. Liszt a déjà fait connaître mes conditions : pour apprécier les chanteurs, il faudra naturellement que j'aille moi-même à Bruxelles. Cela viendra ! De toute façon, il faut louer ces gens-là, car ils ne vont pas au hasard ; le chef d'orchestre Hanssen *(sic)* connaît mes opéras ! »

(1) *Guide musical* du 5 janvier 1888. — *Richard Wagner et Franz Liszt*, par M. Maurice Kufferath, d'après la correspondance publiée par Breitkopf et Hærtel.

qu'une inaltérable amitié peut concéder à celui qui en est l'objet. La réponse de Liszt ne se fit donc pas attendre ; elle est datée de Eilsen, 3 janvier 1851 :

Cher ami,

Je reçois ici ta lettre adressée à Weimar et je m'empresse de t'offrir mes services au sujet de la partition de *Lohengrin* et de la correspondance avec M. de Lüttichau. Il est probable que S. E. ne consentira pas volontiers à prêter l'ouvrage une seconde fois ; cependant, je veux espérer que nous aboutirons à un heureux résultat.

A ta place (pardonne-moi cette indiscrétion tout affectueuse), j'accepterais, dans tous les cas, la proposition que l'on te fait de Bruxelles, mais j'y mettrais une réserve, *conditio sine qua non :* de revoir la traduction et d'assister aux répétitions générales. Si tu te rends à Bruxelles, la représentation et le succès seront tout autres, — et je craindrais, si tu n'étais pas là, que ton *Lohengrin* ne fût quelque peu compromis. La situation actuelle du théâtre de Bruxelles ne m'est pas connue, — il y a quelques années, il était assez bouleversé et peu fait pour des représentations sérieuses. D'ailleurs, il faudra un certain temps pour achever la traduction et faire les études. Je t'engage à maintenir fermement la condition de ta présence. Les frais de voyage sont si minimes que la direction du théâtre peut très bien les supporter ; si tu approuves, je te conseille de répondre en ce sens à ces Messieurs aussitôt qu'ils t'écriront.

Le théâtre de la Monnaie ne donnant pas signe de vie, Wagner écrivait le 18 février à son ami : « Je n'ai encore rien appris de Bruxelles : te serait-il possible de me faire tenir quelques nouvelles ? Ne m'en veux-tu pas de ce que je t'aie endossé cette

affaire? — Après tout, je ne me fais pas d'illusion à l'égard de Bruxelles. »

Le 1er mars 1851, Liszt, de son côté, n'ayant rien appris, en informe Wagner :

Je n'ai reçu aucune communication de Bruxelles. Sans décrier le terrain musical belge, jusqu'ici assez stérile (à part quelques talents individuels), je ne puis cependant que te conseiller de protester absolument contre toute représentation éventuelle de ton œuvre sous une autre direction que la tienne. La première condition à stipuler à la direction du théâtre doit être que l'on t'appelle à Bruxelles. C'est dans ce sens que je répondrais moi-même si l'on s'adressait à moi.

La méfiance de Liszt au sujet d'une représentation de *Lohengrin* à Bruxelles n'était pas l'indice d'un parti pris à l'égard du théâtre belge. Ne le voit-on pas user de la même réserve prudente, lorsqu'il écrit à Wagner, avant la première de *Lohengrin* à Weimar, que le succès lui paraît assez douteux, soit à Leipzig, soit à Hambourg, « si l'on ne prend pas les précautions préliminaires d'études, de répétitions et de presse nécessaires ».

L'affaire de Bruxelles n'était pas tombée à l'eau, puisque nous voyons, quelques mois plus tard, Liszt en entretenir de nouveau son ami.

Je vous communique aujourd'hui la lettre de M. Philipront, de Bruxelles, et le brouillon de ma réponse, d'après laquelle vous réglerez votre correspondance subséquente avec ces Messieurs. Pour toutes sortes de raisons, je vous engage beaucoup à ne point céder sur les deux conditions de votre collaboration au travail d'ajustement du texte français à la partition, et de votre présence aux répétitions générales, que j'indique clairement comme nécessaires à

M. Philipront, et sans lesquelles (entre nous soit dit) *Lohengrin* courrait grand risque d'être épouvantablement écorché et lacéré à Bruxelles (1).....

Brouillon de ma réponse à M. Philipront, qui *débrouillera*, j'espère, la question de la représentation de *Lohengrin* à Bruxelles :

MONSIEUR,

Votre lettre du 6 juillet ne m'ayant pas trouvé à Weimar, vous voudrez bien excuser le retard de ma réponse.

Alors que M. Wagner m'informa de la proposition de M. Hanssens de donner *Lohengrin* au théâtre de Bruxelles, et me demanda mon avis sur cette circonstance, — je l'engageai à remercier M. Hanssens de l'hospitalité qu'il offrait à cette belle œuvre, et à l'accepter sous réserve de deux conditions qui me paraissaient indispensables à son plein succès : c'est que l'ajustement du texte français à la partition s'effectue avec la collaboration de l'auteur, et que les dernières répétitions aient lieu en sa présence.

Lohengrin n'appartient en aucune façon à la catégorie des opéras à la douzaine, mais bien, étant de tous points un ouvrage d'un ordre exceptionnel et sublime, il deviendrait, à mon sens, dangereux de procéder à une représentation sans s'identifier complètement avec la pensée et aux (*sic*) intentions du poète compositeur.

Dans une quinzaine de jours, j'aurai l'avantage de vous adresser un exemplaire de ma brochure sur *Lohengrin*, qui paraîtra au commencement du mois d'août (en français, chez Brockhaus, à Leipzig). Si, après en avoir pris connaissance, vous persévérez dans la pensée de faire donner *Lohengrin* au théâtre de Bruxelles, et de rendre ainsi un double service et à l'art dramatique et à l'auteur, il vous

(1) La lettre à Wagner et celle à M. Philipront, agent dramatique à Bruxelles, sont en français dans la correspondance entre Wagner et Liszt, publiée par Breitkopf et Hærtel.

sera aisé, je pense, de convenir *directement* avec M. Wagner des arrangements nécessaires, pour que les deux conditions, posées et maintenues par lui, soient remplies.

Veuillez bien agréer, Monsieur, etc.

Eilsen, 16 juillet. F. L.

Le théâtre de Weimar ne pouvant se désaisir (*sic*) du seul exemplaire de la partition de *Lohengrin* qu'il possède, vu les représentations fréquentes de cette œuvre, je ne serai, par conséquent, pas en mesure de vous l'envoyer, mais il est à supposer que M. Wagner disposera, soit du manuscrit original, soit d'une copie, qu'il fera tirer exprès pour Bruxelles.

L'adresse de M. Wagner est : « Abendstern-Enge », Zürich.

Toute cette correspondance n'a pas eu de suite. Le brouillon de lettre communiqué par Liszt à Wagner et destiné à M. Philipront semble n'être jamais parvenu à ce dernier. Nous avons vu l'ancien agent des auteurs dramatiques à Bruxelles quelque temps avant sa mort; il ne se rappelait même pas avoir été en négociations, soit avec Liszt, soit avec Wagner, pour la représentation de *Lohengrin* au théâtre de la Monnaie. Que s'est-il passé ensuite? La correspondance entre Wagner et Liszt ne le dit pas. Mais on relève dans la correspondance avec Uhlig une lettre non datée, qui doit être de l'année 1852 et où se trouve le passage suivant (page 143) :

Je regrette toujours que, pour plaire aux prometteurs de beaux jours bruxellois, j'aie fait cette commande, et qu'elle m'ait occasionné des frais inutiles.

A cette époque, la partition de *Lohengrin* n'était point gravée, et il avait fallu faire copier les parties

d'après la partition originale que possédait Wagner. Le projet de représenter cet opéra à Bruxelles avait donc reçu un commencement d'exécution. La mauvaise humeur qui éclate dans cette réflexion de Wagner était occasionnée par de nouvelles dépenses effectuées en vue d'un concert à donner à Zurich vers cette époque. Ce projet de concert, qu'il caressait amoureusement, ayant fini par lui devenir odieux, il en arrêta subitement les frais. C'est à ce moment qu'il se rappelle l'affaire de Bruxelles, et qu'il englobe les Bruxellois dans les récriminations adressées à Uhlig.

Trois ans après, dans un billet daté de Zurich (16 septembre 1854), Wagner demande à Liszt, cette fois avec moins de ménagements, comment on pourrait accueillir l'idée de donner, à Bruxelles et peut-être dans quelques villes hollandaises, des concerts de sa musique. « Crois-tu, lui dit-il, que je pourrais rapporter d'une excursion là-bas dix mille francs net? Pourrais-tu combiner les choses de manière que l'on s'adresse à moi pour que j'y aille; que mon programme soit traduit en français et en hollandais? Si tu peux me répondre d'une manière satisfaisante à cet égard, je te prie d'entamer promptement l'affaire : j'ai besoin de toucher la somme dans le plus bref délai. »

Ceci fait bien voir que Wagner ne songeait plus au théâtre de Bruxelles et qu'il s'illusionnait sur les tendances du public belge et hollandais. — Il devait expérimenter par lui-même, six ans plus tard, à quel point l'on était peu ou mal préparé à Bruxelles pour assurer de plantureuses recettes aux concerts de musique wagnérienne.

Revenons-en donc à Fétis père, dont l'activité

prodigieuse s'étendait alors à tout ce qui, dans le passé ou le présent de l'art musical, pouvait offrir un sujet à ses ardentes recherches, à sa critique passionnée. Les doctrines que Richard Wagner osait émettre en principe, ses vues nouvelles sur l'opéra et le drame lyrique contenues en deux ouvrages, *Communications à ses amis* (1) et *Opéra et Drame* (2), remuèrent jusque dans ses fondements l'édifice des croyances esthétiques au-delà desquelles Fétis ne voyait qu'hérésie ou extravagance. L'homme qui considérait les dernières œuvres de Beethoven comme les « aberrations d'un génie qui s'éteint (3) » ne pouvait s'éprendre de cette idée de Wagner, que « l'erreur dans l'opéra consiste en ce qu'on a fait d'un moyen de l'expression (la musique) le but, et du but de l'expression (le drame) un moyen ». Il ne devait, il ne pouvait pas y avoir de doute au sujet d'une forme artistique ayant produit cent chefs-d'œuvre acclamés par l'univers entier et dans laquelle l'auteur de la *Vieille* ne croyait sans doute pas être resté inférieur à lui-même.

L'importance des articles de Fétis père (4) est trop considérable, leur retentissement fut trop grand, pour qu'on ne s'arrête pas à les considérer de près, ne fût-ce que pour indiquer l'une des

---

(1) *Drei Operndichtungen nebst Mittheilungen an seine Freunde als Vorwort.* Leipzig, Breitkopf und Hærtel, 1852 ; 1 vol. petit in-8°.

(2) *Oper und Drama.* Leipzig, J.-J. Weber, 1852; 3 petits vol. in-16.

(3) *Biographie universelle des musiciens*, v. Pohl (Richard).

(4) Richard Wagner. — *Sa vie. — Son système de rénovation de l'opéra. — Ses œuvres comme poète et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées.* — (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1852, nos 23, 24, 25, 26, 28, 30 et 32.)

causes de l'antagonisme aveugle qui précéda l'audition des œuvres de Wagner, et ne se dissipa, dans la suite, qu'à la radieuse clarté de son génie. L'ensemble de ces articles n'est, au fond, qu'une critique acerbe des deux ouvrages cités plus haut. Dans la première partie de son travail, Fétis résume les données biographiques dont il s'est servi ensuite pour sa *Biographie universelle des musiciens*. Il note les faits principaux de la vie de Wagner depuis son enfance jusqu'en 1850 (1), époque où le maître saxon avait déjà fait représenter quatre opéras, et il s'étonne de ce que Wagner, en présence de l'insuccès de ses premières œuvres, n'ait pas songé à sacrifier au goût du public.

L'illustre fondateur du conservatoire de Bruxelles essaie de réfuter des théories qui lui paraissent aller à l'encontre du bon sens, et il cherche toutes les occasions possibles de mettre Wagner en contradiction avec lui-même. Il déploie à ce travail une ardeur singulière, une profonde habileté, ne dissimulant d'aucune façon l'extrême répugnance que lui inspire toute tentative rénovatrice. Le genre de sophismes qu'il emploie lui réussit parfois, car il y a dans les propositions du réformateur allemand une certaine excitation mal contenue, prêtant le flanc à des remontrances qui pouvaient paraître dictées par la défense d'une cause juste.

L'examen des théories wagnériennes et de leur

(1) Fétis donnait le 10 mai 1813 comme date de naissance de R. Wagner; on sait que l'auteur de *Tristan* est né le 22 mai de la même année. Il se trompe d'un jour sur la date des premières représentations de *Rienzi* et du *Tannhæuser*.

application dans les premiers ouvrages du maître amène Fétis à dire que les efforts de Wagner tendent à transformer l'art par un système, mais non par l'inspiration, parce que l'inspiration lui manque; parce qu'il n'a pas d'idées; parce qu'il a conscience de son infirmité à cet égard, et parce qu'il cherche à la déguiser!

A propos de *Lohengrin,* dont il rapporte la légende d'après les *Deutsche Sagen,* de Grimm:

Wagner a modifié quelques circonstances de cette tradition pour en former son poème d'opéra, mais il n'a pu lui donner un intérêt dramatique véritable, parce que cet intérêt ne peut naître que des affections de l'âme et des passions vraies. Lohengrin est un personnage en dehors des conditions ordinaires de la vie; Elsa est justement punie de sa curiosité et de son orgueil; leur amour n'a rien de naïf ou de passionné; enfin, il n'y a dans cette légende féerique aucune occasion d'émotion, et, quel que soit le mérite de la poésie, il ne peut faire disparaître les défauts d'un sujet glacial.....

Il est assez curieux de connaître l'avis de Fétis au sujet du *Leitmotiv,* à l'aide duquel Wagner voulait donner à l'art une sorte de signification symbolique, et qu'il reconnaît lui-même avoir été imaginé par un autre compositeur dont il ne cite pas le nom.

Ce moyen, dit Fétis, consiste à caractériser chaque personnage principal par une phrase musicale qui en est comme le symbole et qui se représente sous des combinaisons différentes toutes les fois que le personnage ainsi caractérisé rentre dans l'action ou est seulement indiqué. Nos lecteurs ont déjà compris que cette idée est la reproduction du choral de Marcel dans les *Huguenots* et du chant des anabaptistes dans le *Prophète.* Je suppose qu'ils se repré-

sentent aussi la monotonie, le pédantisme affadissant et l'ennui qui doivent être les conséquences d'un tel moyen converti en système. Employé dans une occasion exceptionnelle, *il peut être admis;* mal appliqué aux personnages mis en action, il anéantit nécessairement l'inspiration spontanée et convertit le travail de l'artiste en une succession non interrompue d'opérations combinées. Un ouvrage conçu de cette manière pourrait être considéré comme une œuvre d'intelligence, mais ne pourra jamais traduire l'impression d'une production d'art, dans le sens vrai de ce mot.

On se figure avec peine que de tels raisonnements aient pu jamais être tenus par un savant de la valeur de Fétis. Méconnaître à ce point le rôle de l'intelligence, qui veut bien dire ici science; prétendre que l'œuvre d'art, dans son vrai sens, est un produit inconscient, fruit de la spontanéité et d'une sorte de travail empirique d'où l'on doit exclure toute combinaison, n'était-ce pas mettre à néant l'édifice technique bâti par Fétis lui-même et qui fait encore aujourd'hui sa gloire?

Wagner donne, avec preuves à l'appui, les raisons qui lui font abandonner la mélodie, en tant que forme absolue, pour adopter un langage musical adéquat au langage poétique. On sait à présent l'extrême logique de cette façon d'entendre le drame musical. Fétis ne pouvait s'y rallier :

Que dire de pareilles folies? Que dire de cet orgueil exubérant, qui, ne pouvant gravir les hauteurs de l'art d'inspiration, imagine de les saper par le fondement et de poser sur leurs débris les bases d'un art systématique, d'un art impossible, qui ne peut avoir été conçu que par un cerveau malade? Y a-t-il une réponse sérieuse à faire à de pareilles choses? Je n'en connais qu'une; le poëte qui me

la fournit l'adressa jadis aux Wagner de tous les temps. Celui dont je m'occupe n'en eut vraisemblablement jamais connaissance; je pense qu'il en pourrait faire son profit et je vais la lui dire.. .

Renvoyons le lecteur à la fable du *Renard ayant la queue coupée,* que le critique de la *Revue et Gazette musicale* prend la peine de transcrire tout au long, bien inutilement, hélas! pour les besoins de sa thèse. Après ce bel exploit, Fétis s'élève jusqu'à la plaintive éloquence d'un Jérémie en essayant de proscrire cette unité d'expression que l'auteur de *Lohengrin* prétend réaliser dans la synthèse de l'intellectuel et du sentimental, dans l'union de la parole et du chant. Le vieux maître s'épuise en efforts surhumains pour sauver l'ancien opéra des griffes du monstre tudesque, sans se douter que la lutte est inégale et que déjà le moule usé craque de toutes parts.

Cependant Liszt, pour qui Fétis professait une véritable estime, tenait à réhabiliter Wagner dans l'esprit de son féroce adversaire en lui mettant sous les yeux celles des partitions du jeune compositeur où lui-même reconnaissait des tendances d'innovation, et que la petite scène du théâtre de Weimar avait applaudies.

Ce fut pour moi, dit encore Fétis, un sujet d'étonnement que je ne puis exprimer que la lecture de ces ouvrages où je trouvais du savoir à côté de *nombreuses hérésies harmoniques*, et la connaissance des effets de l'instrumentation employés *sans goût et sans mesure;* enfin, des formes insolites et une absence presque totale de mélodie.

Il y a évidemment des points de ressemblance entre la musique de Wagner et celle de Weber;

Fétis ne manque pas de les relever ; il en note plusieurs phrases qui, par parenthèse, ne sont autre chose que des mélodies bien caractérisées et rappellent, en effet, le chantre d'*Euryanthe,* de *Freischütz* et d'*Obéron*. Mais il constate néanmoins une différence essentielle entre les œuvres de Weber et celles de l'auteur de *Lohengrin :* l'unité musicale domine chez le premier, tandis que les convenances dramatiques sont l'objet principal chez le second : « Weber se livre à l'inspiration, Wagner *médite et calcule!* »

Nous ne suivrons pas le rigide censeur là où il s'attaque aux idées de Wagner sur le passé de la musique et notamment sur la musique d'opéra et les musiciens contemporains. On peut discuter certaines assertions d'*Opéra et Drame* exprimées en des termes parfois méprisants : rien de plus juste! Il suffisait d'exagérer certaines propositions philosophiques de l' « homme singulier » (Wagner) pour en tirer des conclusions absurdes. Fétis y voyait une conséquence de l'esprit de révolte et de révolution qui agitait en ce moment le monde; un effet des théories communistes et socialistes qui, sans être récentes, se reproduisaient alors, depuis peu, sous différentes formes.

Parmi les dissertations de Wagner sur le rôle de la musique, — art féminin incapable d'enfanter la mélodie vraie et vivante s'il n'est fécondé par la pensée du poète, — il existe une très piquante comparaison entre la musique et la femme. Selon lui, la vraie femme est celle qui aime sans réserve et qui place son orgueil dans le sacrifice d'amour par lequel elle s'abandonne à l'être aimé. Une femme qui n'aime pas avec cet orgueil de l'abandon n'aime pas

véritablement, et la femme qui n'aime pas est un phénomène répugnant. De là, Wagner tire des conséquences qui lui font admettre cette assimilation de la musique italienne à une « fille de joie », de la musique française d'opéra à la « coquette », enfin de la « soi-disant musique allemande d'opéra » (à l'exception de celle de Weber), à une prude, « type qui nous remplit d'une horreur profonde ».

Wagner pense que le type parfait de la femme n'est représenté que par la musique d'un seul compositeur, par la musique de Mozart.

O grand homme! objet de mon culte d'artiste, s'écrie Fétis, vous dont les productions ont fait naître les plus vives et les plus nobles jouissances de ma longue carrière, je me sens humilié de l'hommage que vous rend l'auteur de *Lohengrin*, et le pamphlétaire dont la plume a produit *Opéra et Drame*....

Dans ses livres, il revient souvent à Mozart et à ses ouvrages, mais il évite avec soin de parler de la *Flûte enchantée,* parce que le sujet et la conduite de cette pièce sont absurdes, et que Mozart en a fait un chef d'œuvre d'inspiration en tirant tout de son génie.

Ceci est une erreur : Wagner a rendu pleine justice au célèbre opéra de Mozart, dans un article sur la musique allemande, en reconnaissant l'heureuse et féconde influence de cet admirable ouvrage.

Fétis réserve pour la fin de son travail l'examen des passages où Wagner caractérise les grands compositeurs d'opéras comtemporains : Rossini, Weber, Auber, Meyerbeer ainsi que Berlioz. Les citations, choisies en vue de rendre partiales les appréciations de Wagner, rendent le triomple facile au rédacteur de la *Revue et Gazette musicale,*

qui conclut en affirmant que le terme final auquel est parvenu Richard Wagner est de s'adorer lui-même et de résumer en lui l'humanité tout entière.

Opéra et Drame fit scandale en Allemagne et suscita contre l'auteur un tolle universel. Wagner blessait sans ménagement, dès les premières lignes de son grand ouvrage, un artiste dont l'Europe entière avait accueilli les œuvres avec enthousiasme. On eût dit, à lire superficiellement ces pages irritées, que Wagner n'avait pris la plume que pour céder à un besoin immodéré de polémique et de dénigrement. Les amis de Meyerbeer, — ils étaient nombreux, — relevèrent le défi, et la presse allemande retentit d'invectives, de récriminations, de violences contre le fougueux écrivain (1).

Grâce aux articles de Fétis, la France put alors prendre sa part dans ce beau concert de récriminations. Les lecteurs que la *Revue et Gazette musicale* comptait en Belgique furent, eux aussi, à même de concevoir l'opinion que l'on devine sur l'artiste allemand ainsi que sur ses œuvres.

La critique parisienne n'avait pas attendu le réquisitoire de Fétis pour partir en guerre contre celui qui devait personnifier le génie germanique « dans ses formes, dans ses visées, dans ses étrangetés, dans ses hardiesses, dans sa rigidité ». Ainsi parle M. de Gasperini (2), et il ajoute :

J'ai sous les yeux des articles écrits au moment où Wagner, totalement inconnu chez nous, si ce n'est par quelques correspondances d'Allemagne, venait d'arriver à Paris.

---

(1) *La Nouvelle Allemagne musicale. — Richard Wagner*, par A. de Gasperini. Paris, Heugel et Cie, 1866.

(2) *La Nouvelle Allemagne musicale*, ouvrage cité.

On n'imagine pas quels cris poussent à l'envi les journaux, petits et grands, solennels ou grotesques, à la formidable nouvelle, et comme ils s'entendent pour annoncer l'invasion des barbares, la fin des temps, l'abomination de la désolation, le *tumultus germanicus*.

Le mot d'ordre était donné : en Belgique comme en France, il fallait courir sus à l'ennemi et mettre obstacle à l'irruption de ces « œuvres barbares ». Armés de toutes pièces, nos défenseurs guettaient l'instant propice ; il ne tarda pas à arriver.

L'ouverture de *Tannhæuser* fut exécutée, pour la première fois à Bruxelles, le samedi 10 décembre 1853, à l'Association des artistes musiciens, sous la direction de Charles-Louis Hanssens. Quelques jours après (19 décembre 1853), Fétis communiqua à la *Revue et Gazette musicale* ses impressions, quant à la musique de Wagner. On va voir dans quels termes son jugement s'est formulé :

J'assistais, l'autre jour, à l'exécution de son ouvrage (1) de *Tannhæuser* (vieille forme qu'il a répudiée postérieurement) ; l'effet a été, pour mes oreilles, ce qu'il avait été pour mes yeux lorsque j'avais lu la partition. Un pauvre chant choral mal harmonisé, dont le caractère a pour objet de nous reporter au XIIIe siècle, mais qui fait regretter la simple mélodie du maître chanteur, sujet de la pièce, *Welle gross Wunder schauen will;* ce chant choral, dis-je, est la seule lueur de mélodie qu'il y ait dans ce morceau, et quelle mélodie ! Il se reproduit trois fois dans le cours de l'ouverture, toujours avec le même fond de mauvaise harmonie, dont la prétention est d'avoir le caractère antique, mais dont les successions rappellent les essais malheureux de Vicentino, au

(1) Fétis veut dire *ouverture*.

XVIe siècle. Chaque retour de ce choral se fait avec de nouvelles complications d'instruments dont les successions obscures et surchargées de dissonances sont en opposition directe avec le caractère de ce qu'elles accompagnent ; enfin la dernière apparition de ce thème se fait au milieu d'un interminable et affreux tripotis de violons, divisés en huit parties, dépourvu de toute signification musicale saisissable.

Un égal parti pris, où la parenté se devine, ressort d'une autre correspondance adressée de Bruxelles, le 21 décembre 1853, à la *Revue et Gazette musicale*.

L'Association des artistes musiciens a donné, il y a huit jours, son second concert. On y a exécuté l'ouverture du *Tannhæuser*, de M. Wagner. C'était aussi du nouveau, et on s'en réjouissait d'avance. On s'est moins réjoui pendant l'exécution. Les assistants écoutaient sans comprendre et se regardaient avec une expression comique de surprise et de désappointement. L'insuccès a été complet. Il est des gens fanatiques quand même pour tout ce qui est bizarre, qui prétendent que si la musique de M. Wagner a produit un si triste effet, c'est que l'auditoire ne s'est pas mis au point de vue, ou si l'on veut, à la hauteur du compositeur. Ils citent l'exemple d'ouvrages qu'on admire aujourd'hui, et dont le mérite fut longtemps méconnu. On ne peut contester qu'il n'y ait dans l'histoire des arts, et surtout dans l'histoire de l'art musical, des faits de cette nature ; mais en doit-on conclure que les productions inintelligibles soient forcément des chefs-d'œuvre ! Cette théorie ouvrirait une trop large porte aux médiocrités. Tous les musiciens sans idées se feraient obscurs par système, prétendant s'être élevés au-dessus des sphères où parviennent les vulgaires intelligences, et se décernant à eux-mêmes un brevet de future célébrité. M. Wagner a-t-il devancé son siècle ? Sera-t-il plus tard un grand homme ? C'est ce que l'avenir apprendra. Pour le moment, il n'est qu'un auteur ténébreux.

L'avenir a tout appris; mais à quoi bon? — A qui profitent les leçons du temps?— Qu'un nouveau Wagner vienne à surgir, et nous verrons se représenter les mêmes jugements erronés, les mêmes préventions basées sur on ne sait quelle répugnance instinctive pour ce que l'on ne veut ou l'on ne peut comprendre.

L'inutile campagne entreprise par Fétis contre les tendances et les créations du maître allemand ne se borna pas aux attaques dont il vient d'être question. La deuxième édition de la *Biographie universelle des musiciens* devait recommencer les hostilités et ajouter quelque chose de plus à l'histoire intéressante du mode de critique inauguré dans la *Revue et Gazette musicale.*

Fétis avait emprunté à ses premiers articles la matière insérée dans son grand ouvrage, au nom de « Richard Wagner ». Les deux manifestes de Wagner y sont commentés à nouveau, quoique plus brièvement, et l'auteur ne se refuse pas à reconnaître que de l'apparition d'*Opéra et Drame* et de *Communication à ses amis*, date l'engouement qui se manifesta en Allemagne pour les drames en musique de Wagner. Ecoutons-le parler :

Tout un parti s'était organisé en faveur de ces œuvres monstrueuses : il se composait d'une certaine jeunesse ardente en paroles, qui déjà figure parmi les vieillards impuissants, de journalistes circonvenus et endoctrinés, et de révolutionnaires amateurs. Tout ceux-là firent tant de bruit autour des productions dramatiques de leur idole que l'attention publique s'éveilla.... On parlait beaucoup de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, cela suffisait pour que tout le monde voulût les connaître. Aujourd'hui, la curiosité est satisfaite

et l'indifférence est venue. Cette musique, qui devait être celle de l'*avenir*, est déjà celle du passé.

Au sujet de *Tristan et Yseult :*

Je ne connais pas cette musique, mais j'ai lu le livret, où il n'y avait ni conception véritablement dramatique, ni art de la scène, ni bon sens, et le pis, c'est que rien n'est plus ennuyeux.

Fétis, qui possédait cent vingt éditions différentes du Psaume de David, — le catalogue de sa bibliothèque en fait foi, — ne pouvait donc se récréer à la lecture de *Tristan :* Shakespeare ne devait assurément pas l'amuser davantage.

Il semble qu'il eût été généreux de la part de Fétis de flétrir, au nom du respect que l'on doit à un confrère, les scènes scandaleuses de la première représentation de *Tannhœuser* à Paris. La tentative artistique de Wagner avait droit, tout au moins, à quelques égards. Comment notre biographe entend-il la confraternité ?

Rien de plus regrettable que ces scènes de scandale où les éclats de rire, les huées et les sifflets ne permirent pas d'entendre l'ouvrage; car le résultat en fut que Wagner a le droit de dire que sa musique a été condamnée sans être connue. Si le parti qui s'éleva contre elle avait été mieux avisé, il aurait laissé aller tranquillement quelques représentations, tout aurait été bientôt fini, car le profond ennui attaché à toutes les conceptions de Wagner en aurait bientôt amené l'oubli. Toutefois, le ridicule dont les Parisiens ont couvert son œuvre n'a pas été sans influence sur l'opinion générale, car on a remarqué, depuis 1861, un abaissement sensible dans le mouvement wagnérien en Allemagne.

Cette dernière allégation était démentie par les faits. L'insuccès de *Tannhœuser,* à Paris, loin de provoquer un fâcheux effet en Allemagne, ne fit que redoubler l'enthousiasme pour les œuvres de Wagner. A Hambourg et à Francfort, le *Vaisseau fantôme* provoqua des manifestations éclatantes, et l'on cria : *Vivat Wagner!* On sait d'ailleurs le chemin qui a été parcouru depuis lors et de quels honneurs sans précédent l'œuvre wagnérien a été successivement l'objet en Allemagne.

Le huitième volume de la *Biographie universelle*, paru en 1865, ne contient pas l'analyse du poème de l'*Anneau du Nibelung*, dont Fétis parle vaguement en annonçant toutefois que la partition du *Rheingold* est publiée chez les frères Schott, à Mayence. La bibliothèque acquise par le gouvernement belge ne renfermait, en fait d'œuvres de Wagner, que trois partitions d'orchestre : celles de *Tannhœuser,* de *Lohengrin* et des *Maîtres Chanteurs*. Fétis n'avait donc eu ni le temps, ni la curiosité de parcourir ce qui avait paru de la Tétralogie?

Pour en finir avec les écrits de Fétis père, il est bon de citer ce fragment d'une notice consacrée à Richard Pohl, partisan de la musique de Richard Wagner, corédacteur au périodique de M. Carl Brendel : *Anregungen fur Kunst, Leben und Wissenschaft* (Incitations à l'art, la vie (intellectuelle) et la science).

Ainsi qu'il arrive partout aux apôtres de doctrines déplorables, qui prétendent donner à la musique une direction qui lui est antipathique et aussi contraire à son essence qu'au sentiment universel, cet écrit n'a pas trouvé de lecteurs en nombre suffisant pour le faire vivre... En exaltant les dernières œuvres de Beethoven, aberrations d'un

génie qui s'éteint (1), et les monstrueuses combinaisons de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, monuments d'impuissance à créer dans le domaine de la noble et belle musique, les rédacteurs des *Anregungen* ont contribué à faire naître le doute et l'anarchie actuelle d'opinions qui font descendre aujourd'hui la nation allemande de la position élevée où l'avaient placée les Bach, Hændel, Gluck, Haydn, le divin Mozart et Beethoven, dans sa belle époque.

On sait ce que signifient les « aberrations » de Beethoven et les « monstrueuses combinaisons » de Wagner! C'est vraiment leur faire trop grand honneur que de reproduire ces absurdités depuis longtemps oubliées ; mais il le fallait bien pour établir d'une manière certaine le point de départ de l'opposition faite à Richard Wagner. La haute position de Fétis, ses innombrables travaux sur la musique, et la compétence qui devait, à bon droit, lui être attribuée, puisqu'il était lui-même un compositeur de mérite, tout cela réuni donnait à ses avis, à ses critiques, l'autorité de véritables dogmes. Fétis était vivement attiré par tout ce qui touchait à la France; notre pays lui-même, débarrassé de l'influence néerlandaise, se jetait aveuglément dans la contrefaçon parisienne. Paris donnait le ton, et l'on y cherchait universellement la sanction des formes artistiques. Fétis était un écrivain d'esprit et de tempérament français; sa voix fut écoutée, et, sauf des exceptions dont il sera question plus loin, il s'écoula du temps avant

(1) C'est aussi l'avis d'Oulibicheff, dont le goût (?) se révoltait contre les productions de la dernière période de la vie de Beethoven. Les critiques que Fétis publia à ce sujet lui valurent, en 1829, une lettre de félicitations de Ferdinand Ries, l'unique élève que Beethoven ait voulu former

que l'on osât songer sérieusement à exécuter de la musique de Wagner, ou à faire l'essai de ses drames au théâtre (1).

La publication des lettres de Richard Wagner à Uhlig (2) a révélé récemment l'impression que produisit sur l'artiste exilé la lecture de la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Wagner écrit de Zurich, le 2 juillet 1852 (lettre n° 67) :

Sais-tu quelque chose des articles de Fétis père dans la *Gazette musicale ?* On m'en avait parlé ici et j'ai trouvé au local du *Museum* trois articles de fond intitulés « *Richard*

---

(1) M. Arthur Pougin, qui, dans le supplément et complément de la *Biographie universelle des musiciens*, a parachevé la notice relative à Richard Wagner, s'est inspiré des procédés critiques de Fétis père avec une rare faculté d'assimilation. Qu'on en juge par le début de son article inséré à la page 641 dudit supplément :

« Il est difficile d'apprécier, d'une façon précise et nette, la valeur de cet artiste à la fois étrange et puissant, auquel son immense vanité, son incommensurable orgueil, son absence absolue de sens moral, son mépris complet du public, son dédain superbe pour tout ce qui n'est pas lui, sa haine pour tous les grands artistes qui l'ont précédé ont fait une singulière situation dans le monde. »

Si M. Pougin méconnaît le caractère de l'homme et de l'artiste, il apporte néanmoins certains tempéraments aux jugements de Fétis. Cela n'empêche que la notice ne soit, d'un bout à l'autre, dictée par un parti pris de dénigrement ; par la pensée, subjective au-delà de toute raison dans un ouvrage sérieux, et défendue avec une ardeur de polémique où ne se révèle en aucun point la froide impartialité de l'esthéticien, que « l'action de Richard Wagner sur l'art, sur les artistes, sur le public, est destinée à devenir forcément, absolument, radicalement nulle ».

Il est intéressant de rapprocher ce qui précède de la phrase qui termine la préface insérée en tête du supplément à la *Biographie universelle*, par M. Pougin :

« Ce livre a été fait avec la plus entière bonne foi, et j'ai tâché que la passion en fût absolument exclue ; mon plus vif désir est qu'il soit apprécié de bonne foi et sans passion. »

(2) *Briefe von Wagner an Uhlig, Fischer und Heine* (Breitkopf et Hærtel).

Wagner », etc., auxquels articles doit faire suite encore une forte portion. Tu dois te les procurer et les lire. M.... ... (1) se remue enfin, il a peur de ma propagande à Paris. — L'âne ! La caricature que Fétis offre de moi aux Français est complète. Il fait des extraits de ma préface de la façon la plus indigne (*niedertræchtigste Weise*), et me représente, par une logique très habile, comme si la chute de mes opéras m'avait induit à trouver la cause de cette circonstance dans notre état social, au lieu d'arriver à la conviction que cet insuccès ne doit être imputé qu'à moi-même, et que c'est pour cela que je suis devenu révolutionnaire. Il ne serait pas déplacé de protester déjà dès à présent contre certains de ces mensonges les plus effrontés : il prétend n'écrire que d'après des informations puisées à bonne source, et assure, par exemple, qu'à la troisième représentation de mon *Tannhæuser* à Dresde, cette œuvre a fait un tel fiasco qu'on ne songe plus à la jouer.

R... (2), que Fétis a visité il y a quelques années, doit lui en avoir fait accroire ; mais je crains que mes propres aveux (dans ma préface) n'aient induit en erreur certains imbéciles (*Dummköpfe*), lorsque j'ai manifesté mon mécontentement au sujet de la réussite de mes opéras ; naturellement je ne songeais pas au succès extérieur (qu'aurais-je pu demander mieux que d'être rappelé à chaque représentation de *Tannhæuser ?*), mais uniquement au caractère de ce succès, qui m'a fait sentir que l'essentiel dans mon œuvre n'a pas été compris, ou du moins pas assez, étant donnée la façon dont le succès se manifestait, et l'effet que j'espérais produire à mon entière satisfaction. Il en a été de même tout récemment avec le *Vaisseau fantôme ;* ceux qui n'envisa-

---

(1) Les huit points qui suivent l'initiale *M* ont ici une valeur qui a bien son éloquence. Le lecteur aura deviné, sans doute, que c'est de Meyerbeer qu'il s'agit.

(2) Reissiger, dont les tendances artistiques différaient complètement de celles de Wagner, et qui partagea avec lui la direction de l'orchestre, à Dresde.

geaient que le succès extérieur ne s'expliquèrent pas mon profond mécontentement et ne comprirent surtout pas que ce mécontentement s'adressait au caractère de l'interprétation, interprétation qui parut à tout le monde tellement heureuse qu'elle amena précisément le succès de l'œuvre (en tant qu'opéra).

L'entrée en campagne du virulent critique pouvait faire excuser Wagner dans ses écarts de langage. Le ton persifleur de la *Gazette musicale*, le côté spécieux de sa rhétorique pour des lecteurs non prévenus auraient pu l'exaspérer au dernier point ; mais il n'en fut pas ainsi. Les articles qui parurent ensuite ne semblent pas l'avoir ému outre mesure. Il annonce en ces termes, à Uhlig, le 19 septembre 1852, un nouveau succès :

De Schwerin on m'a écrit à propos de mon *Lohengrin : Tannhæuser* a été goûté ; en peu de temps, il a fait neuf chambrées complètes ! Dieu, que peut-on désirer de plus ? *Ah ! si Fétis père le savait !*

La critique belge tout entière ne doit pas être rendue responsable des jugements téméraires portés par Fétis au sujet des idées de rénovation contenues dans *Opéra et Drame*. D'autres voix, moins autorisées peut-être que la sienne, mais à coup sûr plus réfléchies et mieux avisées, ont, par des considérations d'un ordre tout différent, racheté ce que ces attaques avaient d'intempestif.

En 1854, M. Jules Guilliaume, dans la *Revue trimestrielle* (tome II), analyse le nouvel ouvrage qui faisait retentir le nom de Wagner par toute l'Allemagne. Cette étude, conçue à un point de vue tout opposé à celui de Fétis, arrivait juste

à l'heure, car les partisans de l'ancien ordre de choses commençaient à s'agiter en France aussi bien que chez nous.

Sous quelque point de vue qu'on le considère, écrivait M. Guilliaume, Richard Wagner, dont le nom commence à peine à se répandre hors de l'Allemagne, est un esprit révolutionnaire au premier chef; révolutionnaire, c'est-à-dire avant tout ennemi déclaré de l'immobilisme qui est la condition des bornés, et de l'optimisme qui est la doctrine des brutes repues; adversaire acharné de toute autorité imposée par la ruse ou la force et maintenue par l'ignorance et le préjugé; c'est-à dire encore, impatient de tout joug et de toute discipline, rebelle au mors et à la bride, et par suite incapable de tourner le dos à sa raison pour s'enrégimenter dans un système quelconque et de renoncer à un droit en se payant d'une formule. Pour de pareils esprits, accoutumés à voir l'infini au bout des choses humaines, toute forme politique, religieuse ou artistique est une halte et non une station; et, voyageurs inquiets, à peine la machine s'est-elle arrêtée, qu'ils gourmandent le conducteur et le pressent de donner le signal du départ, tant ils ont hâte de se lancer à la recherche de terres encore inexplorées...

Partant de là, M. Jules Guilliaume trace brièvement le programme moins révolutionnaire que réformateur de Wagner, lequel « prend à partie l'opéra, le malmène aussi rudement que s'il s'agissait de la monarchie saxonne », mais qui, le travail de démolition une fois accompli, s'efforce immédiatement de reconstruire.

Plusieurs œuvres magistrales, accueillies avec une véritable frénésie par l'Allemagne entière, servent de pièces justificatives à sa doctrine..... La réforme que propose Wagner, renfermée dans une formule simple et lumineuse, porte non seulement sur la partie musicale, mais sur toute

l'économie de l'opéra. Ainsi, pour ne rien abandonner au hasard et à la routine, il prend soin, au lieu de recourir à un scribe quelconque (1), de construire lui-même ses drames, de choisir ses sujets et de les disposer à sa fantaisie. C'est dans le roman, dans la légende populaire, dans les mythes, que Wagner, à l'imitation des anciens, va puiser de préférence ou, pour mieux dire, de parti pris. Il remonte à ce moyen âge tout imprégné de foi, de patriotisme et d'amour, où si peu de poètes ont osé s'aventurer.

Un rapide coup d'œil jeté sur les partitions du maître saxon termine la préface que M. Jules Guilliaume place en tête de sa traduction des passages essentiels de *Oper und Drama*, avec ce titre : *L'Opéra et l'essence de la musique*. Ce travail comporte trente-six pages de la *Revue trimestrielle* (2).

La profession de foi wagnériste de M. Jules Guilliaume fut suivie de celle d'un autre critique, que son éducation musicale, son tempérament et la distinction naturelle de ses goûts disposaient à se rallier aux doctrines de l'auteur du *Tannhæuser*. M. Adolphe Samuel, publia, en 1855, dans la même *Revue* (tome III), un article intitulé : *De*

---

(1) Le jeu de mots serait-il involontaire de la part de M. Jules Guilliaume ?

(2) La *Revue trimestrielle*, voulant mettre ses lecteurs au courant des discussions provoquées parmi les musiciens par les théories et les réformes du compositeur allemand, et les faire juges du débat, a donné, dans le troisième volume de la même année 1854, la traduction d'une critique remarquable d'*Opéra et Drame* faisant partie des *Lettres musicales d'un homme bien connu* (*Musikalische Briefe eines Wohlbekannten*, 2 vol. in-18, Leipzig, 1852), par Johann-Christian Lobe, auteur d'un traité de composition justement célèbre. Lobe, qui a plus d'une analogie avec Fétis, apporte dans ses critiques infiniment plus de modération ; il discute d'une manière intéressante, sans blesser son adversaire, lui payant, au contraire, à l'occasion, un juste tribut d'admiration.

l'art musical à l'epoque actuelle. Dans cette étude, où l'évolution contemporaine de la musique d'opéra est esquissée à grands traits, M. Samuel ne néglige pas de faire intervenir le nom de Wagner et de se prononcer sur le caractère de ses ouvrages.

Chose étrange, dit-il, Wagner, qui est né dans le pays de la musique instrumentale, et qui n'est pas seulement Allemand par sa naissance, mais surtout par la nature de son esprit. Wagner ne comprend absolument rien à la symphonie ; et cela, il le proclame avec une sorte d'orgueil, nous pourrions dire de fanfaronnade. C'est que tous ses efforts se portent vers l'opéra. A ses yeux, l'opéra n'est point cet amalgame bizarre où le musicien, le poète, le peintre et le chorégraphe travaillent chacun pour son compte et presque sans s'entendre ; c'est, pour lui, un art entièrement nouveau, qui n'est, complètement, ni la musique, ni la poésie, ni la mimique, ni le drame, ni la danse, ni la peinture, mais qui est un composé harmonique de tous les arts. Aussi Richard Wagner n'est-il pas seulement musicien. C'est aussi un poète de talent, un dessinateur distingué. Il compose lui-même les *librettì* de ses opéras, et en dessine les décors et les costumes, et il en trace jusqu'aux moindres détails de la mise en scène ; Wagner est donc, à tout prendre, un génie complexe, comme l'art qu'il veut créer.

M. Samuel est d'avis qu'avant de se prononcer sur la valeur réelle des œuvres de Wagner, il faut attendre qu'elles aient été représentées sur notre scène. « Au point de vue de la musique, ses partitions paraissent renfermer de grandes beautés d'expression dramatique, un peu écrasées, à la vérité, par une orchestration malheureusement trop systématique et perdues souvent dans des développements trop étendus. Toutefois, on peut établir

avec certitude, dès à présent, que Wagner appartient à cette catégorie d'esprits indépendants, qui ne procèdent que d'eux - mêmes, et qu'anime un vif amour de l'art. Quelle que soit donc la réussite de sa tentative, ses efforts n'auront sans doute pas été stériles. »

Ce sont là des appréciations qui acquièrent une valeur quasi prophétique, eu égard à l'époque où elles étaient publiées. Il y avait alors un certain mérite à se ranger à l'avis de Wagner et à le faire consciemment, avec intelligence. Ces premiers wagnériens, qui n'avaient devant eux que l'exemple de Fétis, ne cherchaient pas leur voie dans l'imitation des autres.

Nous venons de voir que l'ouverture de *Tannhœuser* avait été jouée au mois de décembre 1853, sous la direction de Hanssens. C'est la première exécution, en Belgique, d'une œuvre de Wagner. Doit-on être surpris si cet événement ne produisit aucune sensation à Bruxelles, et si l'on n'en trouve guère de trace dans les journaux de l'époque (1). Comment s'intéresser à ce morceau d'un compositeur que l'on avait représenté, une année auparavant, de la manière que l'on sait; d'un artiste employant sans goût et sans mesure les effets d'instrumentation, coupable de nombreuses hérésies

---

(1) L'*Indépendance* du 7 décembre annonce que le second concert de l'Association des artistes musiciens aura lieu, samedi 10 décembre, au local de la Société royale de la Grande-Harmonie. « On y exécutera pour la première fois l'ouverture de l'opéra *der Tannhæuser*, de Richard Wagner, qui a obtenu tant de succès en Allemagne, ainsi que la grande symphonie pastorale de Beethoven. Mlle Serneels, MM. Carman et C. De Try prêteront leur concours à cette soirée. » Les numéros qui suivent la date précitée ne parlent plus de ce concert.

harmoniques, incapable de produire la mélodie ! Hanssens se montrait audacieux autant que téméraire en affrontant dans ces conditions le jugement du public bruxellois.

Mais si des témoignages moins suspects que ceux que nous a révélés la *Revue et Gazette musicale* manquent au sujet de l'ouverture du *Tannhœuser* à Bruxelles, on est à même d'acquérir une opinion plus décisive sur l'effet qu'elle produisit à la Société libre d'Emulation de Liége, le 28 mars 1855. Le *Journal de Liége* en parla avec une louable réserve ; il dit :

Nous arrivons à un point intéressant de la soirée : à l'audition de l'ouverture de *Tannhœuser*, le premier jalon pour nous d'une route que Richard Wagner veut absolument tracer vers un avenir musical resplendissant, vers la vérité dans l'art, près de laquelle on n'avait guère fait que passer jusqu'aujourd'hui. Bien que nous n'approuvions pas, quant à présent, ce qu'il y a d'excessif dans ces théories de la nouvelle école d'outre-Rhin, nous croirions faire acte de témérité en hasardant une opinion définitive sur l'ouverture de *Tannhœuser;* ce serait, en quelque sorte, apporter notre solution à un problème non encore posé. — Nous trouverons l'œuvre fort obscure en attendant qu'elle s'éclaircisse. Nous avons suivi la presque totalité du texte explicatif de l'auteur, imprimé au dos du programme, avec autant d'intérêt que d'incrédulité. Cette ouverture nous a produit l'effet d'un de ces grands feux qui ont jeté leur premier éclat et dans lesquels l'imagination de l'un voit des figures fantastiques que l'imagination de l'autre ne saisit pas.

Une autre feuille liégeoise, la *Tribune*, est franchement élogieuse. Son compte rendu a un sens divinatoire qu'il nous faut faire remarquer :

L'orchestre a très convenablement marché, et son chef, M. Duguet, est surtout louable. Il nous a fait entendre l'ouverture de *Tannhæuser*, de Richard Wagner, et c'était, dans la musique d'ensemble, l'événement important de la soirée. Richard Wagner, on le sait, poursuit un système de rénovation musicale ; il veut le réalisme dans l'art, la vérité avant tout. Ces théories ont fait mugir ceux qui s'intitulent les idéalistes, les partisans de l'école italienne, les partisans de la mélodie quand même, les partisans de la musique considérée comme art d'agrément. Wagner s'affranchit de tous les anciens errements, il proscrit les duos, les trios, composés selon les procédés usités de nos jours, il n'admet que le dialogue musical, que la déclamation lyrique.

Ses ouvertures, ses morceaux symphoniques sont aussi construits au point de vue réaliste. Ils ne sont point un cadre où viennent se fixer et se développer quelques motifs, quelques thèmes favoris, ils sont l'expression d'une idée, d'une situation; ils en peignent les phases diverses, les mouvements successifs. On ne peut assurément méconnaître la grandeur d'un système semblable. Wagner compte en Allemagne de nombreux prosélytes, et Meyerbeer lui-même ne semble pas complètement hostile à ces idées. Quelque chose sortira de cette tentative, nous en sommes certain; elle sera d'abord exagérée, mais elle peut plus tard donner à la musique des horizons inconnus, ouvrir une ère nouvelle.

Quant à l'ouverture de *Tannhæuser,* elle révèle une vigueur de conception peu commune, une connaissance approfondie des procédés de l'instrumentation et un sentiment, une force dramatique des plus remarquables.

Voilà comment l'auteur de cet article, M. Gustave Frédérix, jugeait Wagner à ses débuts. Nous aurons l'occasion de le retrouver dans le cours de cet ouvrage, moins convaincu, peut-être, que ne

semblait le faire présager l'impression de sa vingtième année. Il n'en aura pas moins été un des premiers en Belgique à pressentir l'homme de Bayreuth (1).

MM. Guilliaume, Samuel et Frédérix furent des wagnériens de la première heure, des wagnériens d'avant le wagnérisme, et ils eurent, dans l'affirmation de leur croyance en l'art de Wagner, un mérite d'autant plus grand qu'elle se produisait au lendemain des édits de proscription lancés par celui qui, en souverain pontife, tenait en main les foudres de la critique.

Il était dit que *Tannhæuser* ne ferait pas grand bruit à sa première apparition en Belgique. On a perdu le souvenir, aujourd'hui, de deux représentations qui en furent données à Anvers, les 13 et 16 mars 1855, par une troupe allemande sous la direction d'un sieur Rœder, et qui ne dut pas alors s'enrichir avec l'œuvre de Wagner.

Nous avons eu, le 13, dit une correspondance, un opéra formidable de Richard Wagner, un des compositeurs les plus renommés dans le monde musical. *Tannhæuser ou le Concours des chanteurs sur la Wartbourg*, tel est le titre assez singulier donné à la pièce, sur laquelle Wagner a « brodé » sa partition.

Malgré les difficultés sans nombre dont elle est hérissée, notre orchestre s'en est tiré avec honneur. Malheureusement le sujet de l'ouvrage est tellement insignifiant, nous

---

(1) M. Frédérix fait erreur lorsque, en mars 1888, il affirme, dans l'*Indépendance*, que c'est à Liége qu'on a exécuté, pour la première fois en Belgique, l'ouverture du *Tannhæuser*, et cela bien avant que la France ne la connût. Les dates réelles sont : Paris (1850), Bruxelles (1853), Liége (1855).

pourrions même dire ennuyeux, qu'il ne faut rien moins que le charme de la musique pour retenir le spectateur (1).

Pendant deux ans, il ne fut plus question de Wagner dans les concerts ; après d'aussi rudes efforts, un temps de repos était bien nécessaire. En revanche, le *Guide musical,* qui venait à peine de naître (2), publiait la traduction d'un article intitulé : *la Musique allemande appréciée par Richard Wagner* (12 avril 1855), et quelques semaines plus tard (28 juin 1855), une fantaisie esthétique, *Du métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs*, due à la même plume. Les esprits impatients, s'il en était, avaient là de quoi satisfaire en partie la curiosité qui s'attachait aux productions du maître. Ils pouvaient se pénétrer jusqu'à un certain point de son idéal et apprendre à connaître l'homme et le polémiste, en attendant mieux.

Déjà le nom de Wagner avait franchi le détroit. Au printemps de 1855, un événement imprévu venait surprendre le public de Londres, et provoquait les discussions les plus animées dans les cercles mondains de la métropole anglaise.

Wagner venait d'être désigné en qualité de directeur de la Société Philharmonique, et ce choix était d'autant plus extraordinaire que cette société s'était maintenue jusqu'alors dans les limites d'un parfait

---

(1) Les *Annales du théâtre royal d'Anvers* (1853 à 1862), par Bovie, renferment cette note laconique : « Mardi 13 mars. Première représentation de *Tannhæuser*, grand opéra en trois actes, musique de Richard Wagner. Cet opéra, dont le poème était fort ennuyeux, n'eut pas de succès. L'exécution laissa beaucoup à désirer. »

(2) Le *Guide musical*, fondé par la maison Schott avec la collaboration active et non interrompue, jusqu'en 1889, de M. Félix Delhasse, a paru pour la première fois le 1er mars 1855.

classicisme. La Société Philharmonique de Londres franchissait d'un bond toute la distance qui la séparait de l'art le plus avancé en donnant un pareil successeur à Sir Michaël Costa, dont la réputation en Angleterre était considérable comme chef d'orchestre et comme compositeur. Au premier concert donné sous la direction de Wagner, qui eut lieu le 12 mars, les faits et gestes du nouveau directeur suscitèrent dans le *Musical World* une critique des plus acerbes.

Le public de l'ancienne société ne paraissait guère prendre goût à Wagner, pas plus qu'à sa musique, ni à sa manière de diriger. Les musiciens de l'orchestre, accoutumés à la direction de Costa, avaient peine à suivre leur nouveau chef dans toutes les innovations qu'il apportait soit aux mouvements, soit aux nuances et, en général, dans l'interprétation de la musique des maîtres.

Il devait y avoir à la Société Philharmonique d'anciennes habitudes, conservées intactes par ceux qui en étaient les dépositaires attitrés. Qui sait même si l'on n'y suivait pas les règles d'une vénérable *tabulature?* Wagner apportait dans ce milieu l'intransigeance de sa nature d'artiste et des idées d'esthétique peu en harmonie avec le froid puritanisme des mœurs anglaises.

Avec cette persévérance admirable qui est le fond de son caractère, le cappellmeister allemand, tint bon cependant. Dès le troisième concert, on s'était fait à sa façon de diriger, et au quatrième concert, l'ouverture de Weber, *die Beherrscher der Geister,* était enlevée avec une telle précision que le public la redemandait d'enthousiasme.

Mais ce grand succès ne dut pas avoir de len-

demain, car, dès le mois d'août, on annonça que Berlioz était engagé pour faire exécuter, en février suivant, son *Enfance du Christ*. Wagner avait décidément fait fiasco, et le *Times* l'écrasait de quolibets, lui reprochant de ne pas savoir diriger les œuvres classiques. Le demi-succès obtenu jusqu'à présent par les ouvrages de Wagner dans la patrie de Shakespeare ferait douter presque si l'admiration des Anglais pour leur grand poète dramatique est vraiment sincère (1).

L'année 1857 voit se renouveler à Bruxelles des tentatives d'exécution d'œuvres wagnériennes. Le 6 mars, les *Artisans réunis*, dirigés par M. Bouillon, font entendre, pour la première fois, le chœur des nobles du *Tannhœuser*, et le lendemain, M. Fischer, maître de chapelle de l'église Sainte-Gudule, donne une audition de la marche avec chœurs du même opéra. L'initiative des deux artistes bruxellois n'eut qu'un faible retentissement, l'exécution imparfaite ne paraissant pas avoir impressionné vivement le public.

« Grâce à M. Fischer, dit M. Samuel (*National*, 11 mars 1857), nous avons donc enfin entendu un peu de cette fameuse musique de Wagner, que tant de personnes condamnent si formellement sans la connaître le moins du monde. Le public n'a point paru trouver que ce fût là de la musique incompréhensible, de la musique de l'avenir, comme aucuns

---

(1) L'histoire du wagnérisme en Angleterre, dit M. L.-N. Parker (*Revue wagnérienne*, mai 1886), est celle d'un combat dont, jusqu'à présent, n'est résulté qu'une demi-victoire Je puis dire sans crainte que, malgré les efforts de beaucoup d'apôtres dévoués et de grand talent, l'idée wagnérienne n'est toujours qu'à demi comprise par le public anglais et même par les musiciens anglais.

disent avec une si aimable ironie. Des applaudissements unanimes sont venus donner tort aux dépréciateurs systématiques. »

L'ouverture de *Tannhœuser,* exécutée en mars 1857, au concert du Casino, à Gand, et les fragments de cet ouvrage (scène, marche et chœur), donnés à Liége sous la direction de M. L. Terry (18 février 1859, à la demande de M. Daussoigne-Méhul), eurent-ils un sort meilleur ? Nos recherches font croire qu'à Liége, la majorité du public se montra indifférente tant à l'œuvre de Wagner qu'aux autres parties du concert, symphonie en *la* de Beethoven, etc.

Il est d'ailleurs impossible de tirer des conclusions de ces faits isolés ; on ne doit que les noter au passage, comme les jalons qui mènent à des faits supérieurs dont il sera parlé dans les chapitres suivants.

RICHARD WAGNER A BRUXELLES

COMPROMIS dans le mouvement révolutionnaire qui éclata à Dresde, en mai 1849, Wagner avait dû s'enfuir et chercher un refuge hors de la Confédération germanique. Ce fut pendant cette longue période d'exil qu'il publia ses premiers ouvrages théoriques, qu'il acheva le poème des *Nibelungen* (1850) et la partition de *Tristan*, commencée en 1857.

Depuis près de dix années, écrit Wagner (1), j'avais été privé du reconfortant plaisir d'entendre, même de temps en temps, de bonnes exécutions de mes œuvres dramatiques; j'éprouvai enfin le besoin de chercher quelque endroit où aller goûter, dans un avenir plus ou moins éloigné, ces émotions vivantes de mon art, qui m'étaient devenues indispensables.

---

(1) Lettre au sujet de l'exécution de *Tannhæuser*, à Paris (*Souvenirs*, Camille Benoit.)

Wagner, se laissant aller à ce beau rêve, se tourna vers le grand-duc de Bade, qui lui montrait une certaine bienveillance ; il lui demanda de pouvoir s'établir définitivement dans ses Etats. Déjà il avait reçu l'autorisation de monter et de diriger *Tristan et Iseult* au théâtre de Carlsruhe. Un séjour permanent était une faveur trop grande ; elle lui fut refusée. Dès lors, Wagner se détermina à gagner Paris. Il ne tarda pas à recevoir la fâcheuse nouvelle que la représentation projetée de *Tristan* était chose impossible. Désireux de s'entendre lui-même, désireux surtout de prouver à ses compatriotes qu'il était encore du monde des vivants, il conçut alors le plan de réunir à Paris des chanteurs allemands et d'y organiser, avec leur concours, une exécution modèle de sa nouvelle partition, à laquelle seraient invités les chefs d'orchestre et régisseurs des théâtres d'Allemagne. Mais, avant tout, il fallait se faire connaître du public parisien, sans quoi une entreprise de ce genre était illusoire. C'est dans ce but, — Wagner le dit lui-même, — qu'il donna aux Italiens les trois fameux concerts où vinrent se heurter les partis qui s'étaient formés pour ou contre le musicien de l'avenir. Bruxelles, par contre-coup, eut l'inappréciable faveur de voir également le maître diriger deux concerts, au théâtre de la Monnaie, les 24 et 28 mars 1860.

A Paris, la première des trois séances eut lieu le 25 janvier. Le *Ménestrel* en a décrit la physionomie, comparant la salle des Italiens à la tour de Babel ou aux séances de la Convention, les seules qui pussent donner une faible idée de l'agitation fébrile qui régnait dans l'auditoire. D'après M. Edouard

Drumont (1), la sensation fut profonde, et, malgré d'énergiques protestations, les concerts obtinrent un grand succès. La critique se partagea en deux camps. Les uns se déclarèrent franchement pour Wagner, d'autres, tels que Azevedo et Chadeuil, le traitèrent de sauvage et de fou. Chez Scudo, l'hostilité prit les proportions de la rage.

De l'aveu de Wagner lui-même, bien que le succès de ses concerts eût été grand comme accueil et comme affluence, il ne put malheureusement réaliser son projet principal; les difficultés d'une telle entreprise lui apparurent clairement, et il dut y renoncer.

C'est alors qu'il tourne ses regards vers la Belgique. On s'y était gardé de la fièvre parisienne, et il fallait tout le tapage de nos bons voisins pour réveiller Bruxelles de sa quiétude provinciale.

Wagner eut très peu de réclame. La presse, à de rares exceptions, fut sobre jusqu'à l'excès de tout boniment de circonstance.

Il y a trente ans, les journaux étaient loin d'étaler, comme aujourd'hui, ce luxe d'informations artistiques. En feuilletant les collections du temps, on est stupéfait de constater leur extrême rareté quant au théâtre ou à la musique. Par ce qui existe à présent, on peut mesurer la place énorme que les plaisirs intellectuels ont prise insensiblement dans la vie publique à Bruxelles.

Le *Moniteur des Théâtres*, en sa qualité d'organe officiel, donne in-extenso la nomenclature des morceaux exécutés sous la direction de Wagner ;

---

(1) *Richard Wagner, l'homme et le musicien, à propos de Rienzi.* (Paris, Dentu, 1869.)

on y trouve une courte notice du maître, suivie d'un appel aux « amants du beau, du grand et du sublime ».

En manière d'introduction, l'*Uylenspiegel* du 18 mars 1860 prend à partie MM. Escudier frères, éditeurs à Paris et directeurs de la *France musicale,* à l'occasion de leurs articles malveillants sur les concerts du Théâtre-Italien :

Ils ont des correspondants dans le monde entier, auxquels un mot d'ordre est donné, et qui obéissent, avec la précision automatique d'un caporal autrichien, au signal parti de la rue de Choiseul, 21. Paraît-il quelque œuvre nouvelle dont l'auteur, célèbre ou ignoré, n'a pas eu le bon esprit de se faire graver dans leur boutique, haro sur le baudet; de toutes parts, c'est un déluge de critiques amères qui le démolissent de fond en comble; on écrit à la fois de Naples et de Vienne, de Bruxelles et de Madrid, de New-York et de Rio, de Londres et de Saint-Pétersbourg, que l'opéra nouveau n'a ni mélodie, ni harmonie, ni force, ni grâce, ni couleur, ni saveur, ni rime, ni raison, et le journal en question, après avoir adroitement espacé l'insertion de ces correspondances préméditées, couronne son œuvre par un éreintement *ex professo* dans lequel il affirme avec un aplomb magnifique que le compositeur en question ferait mieux d'écrire *sur un bureau* que pour la scène.

Si les journaux s'abstinrent de donner à l'avance une grande publicité aux concerts de Wagner, ils ne firent rien non plus qui pût en entraver la réussite. L'extrême réserve qui était en ce temps la règle ne fait que mieux ressortir l'impartialité des jugements rendus à la suite des deux concerts.

La presse fut unanime à en constater le succès; elle n'était en cela que l'écho de l'enthousiasme des assistants. Il est permis de conclure, de cette

première expérience et de celles qui furent faites dans la suite, que les œuvres de Wagner, exécutées dans des conditions normales, ont invariablement été accueillies avec une extrême faveur par le public de Bruxelles. Ce n'est pas à dire qu'il ne se soit jamais produit de dissentiments au sujet de ces œuvres. Des détracteurs et des sceptiques, il y en aura toujours ! Les prudents renonçaient *à priori* à se faire une opinion par eux-mêmes, se fondant sur l'autorité de certains augures dont la compétence ne pouvait laisser aucun doute. Aussi, n'était-il pas rare d'entendre ceux qui contestaient tout mérite aux partitions de Wagner, et à qui l'on demandait :

— Au moins, les avez-vous entendues ?

vous répondre :

— Jamais de la vie, Dieu m'en préserve !

A part la suppression du prélude de *Tristan et Iseult*, la composition du programme ci-contre fut la même qu'à Paris. Wagner avait eu, un instant, l'idée de faire exécuter le chœur des matelots du *Vaisseau fantôme*, ainsi que cela résulte d'une lettre (1) dont le destinataire inconnu pourrait bien être M. Giacomelli, agent théâtral et rédacteur de la *Presse théâtrale et musicale*.

Lundi matin.

Cher ami,

Voici les parties d'orchestre de nos concerts. Nous y avions supprimé le chœur des matelots; il faut qu'il soit rétabli à présent, c'est à-dire les feuilles collées au commencement doivent être décollées, et ce chœur doit être copié

(1) En la possession de M. Adolphe Jullien.

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE

Abonnement suspendu

Toutes entrées de faveur rigoureusement supprimées

GRAND CONCERT

DONNÉ PAR

M. RICHARD WAGNER

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. Ouverture du *Vaisseau fantôme.*
2. Marche et chœur (entrée des conviés à la Wartbourg). *Tannhæuser.*
3. A) Introduction du 3e acte (Pèlerinage) id.
   B) Chant des Pèlerins id.
4. Ouverture id.

DEUXIÈME PARTIE

1. Introduction de *Lohengrin.*
2. Marche des Fiançailles (avec chœur) id.
3. Fête nuptiale (introduction du 3e acte) et épithalame id.

LE CONCERT SERA DIRIGÉ PAR M. WAGNER

Bur. ouv. à 7 h. ½. — On comm. à 8 heures.

AVIS. — On ne délivrera pas de contre-marques avant le lever du rideau.

(Extrait du *Moniteur des Théâtres,* journal quotidien, du samedi 24 mars 1860.)

dans les parties supplémentaires, qui ne contiennent que le programme juste des concerts aux Italiens. Je pense que vous seriez obligé de le faire faire à Bruxelles. (En général, ce chœur m'intrigue — : il nous causera assez de peine, — et peut-être de la peine inutile.)

Réclamez, — je vous en prie, — les parties de chœur de Flaxland.

J'espère vous trouver entre deux et trois heures.

Votre très humble

RICHARD WAGNER.

Royer était hier encore bien stupide.

Signe manifeste de l'indifférence qui régnait alors, la salle présentait des vides assez apparents, lorsque Richard Wagner monta au pupitre. Des artistes, des gens du monde, amateurs et curieux, quelques personnes attirées, sans doute, par la présence de la duchesse de Brabant, tel était ce public, très attentif, très anxieux, mais trop peu nombreux eu égard à la circonstance. Wagner, exerça d'emblée un véritable ascendant sur ses auditeurs. On l'accueillit, à son entrée, par une longue salve d'applaudissements, qui le fit s'incliner faiblement vers le public. Il avait disposé ses chœurs et son orchestre sur la scène du théâtre. Debout au milieu des exécutants, qu'un nombre insuffisant de répétitions était loin d'avoir aguerris, il communiquait à tous un peu de sa grande âme d'artiste, par une de ces facultés innées qui faisaient de lui un chef d'orchestre sans rival.

Wagner n'avait pas été sans inquiétude au sujet de l'exécution. M. Giacomelli, qui l'avait préparée

à la hâte, a raconté plus tard un incident comique au fond duquel on devine les sérieuses appréhensions du maître :

La pluie exerce une action dissolvante sur les constitutions nerveuses. Je me souviens qu'à Bruxelles, en 1860, la veille de son concert au théâtre royal de la Monnaie, et à la suite d'une répétition qui avait été aussi laborieuse pour lui que pour les cent vingt exécutants que j'avais rassemblés à grand'peine, Richard Wagner voulut s'enfuir à Paris : il pleuvait à verse depuis vingt-quatre heures !

Allons donc ! lui dis-je, ça n'est pas sérieux.

— Si sérieux, me dit-il, que je pars ; arrangez-vous !

Un instant, j'eus l'idée horrible de le faire attacher et de ne le délivrer que le soir du concert, à l'ouverture des portes.

Notez que j'avais la responsabilité entière de la chose vis-à-vis du directeur du théâtre royal, vis-à-vis du public, vis-à-vis de M. Fétis (1) !

Mais, repris-je, que dirai-je, comment expliquerai-je ?...

— Vous direz que j'ai oublié mon parapluie, et que je suis allé le chercher.

Néanmoins, l'exécution fut satisfaisante, et elle provoqua, à plusieurs reprises, un grand et sincère enthousiasme.

Notre public, dit le *Guide musical*, n'est pas explosible comme celui des pays méridionaux. Il se défie des nouveautés et n'a point d'enthousiasme de commande ou de complaisance Aussi, l'ouverture du *Vaisseau fantôme* a-t-elle été accueillie, le premier soir, avec une réserve qui a rendu d'autant plus significatives les bruyantes marques d'appro-

(1) On ne s'explique guère pourquoi le nom de Fétis est mêlé à cette affaire.

bation dont les autres morceaux ont été accompagnés et suivis.

La marche avec chœur du *Tannhæuser* a rompu la glace, et, à partir de ce moment, la soirée n'a plus été pour l'illustre maître qu'une sympathique et chaleureuse ovation.

On éprouve quelque fierté en parcourant les comptes rendus de la presse bruxelloise. Appelés à juger la musique d'un compositeur tant discuté, nos critiques s'en tirent généralement avec honneur. Ce n'est pas à leur adresse qu'iraient les diatribes de Berlioz contre ceux qui parlent d'art sans en avoir la moindre connaissance. M. Adolphe Samuel, que nous retrouvons au *National*, est un musicien érudit, dont l'éducation visiblement empreinte de germanisme le préparait à bien juger Wagner. Il écrit, le 28 mars 1860 :

Après une exécution partielle, nous pouvons moins émettre une opinion motivée que constater l'impression reçue ; et celle-ci, disons-le sans détour, a été forte, irrésistible. Sans doute, le musicien, très attentif, disposé à une critique méticuleuse, a pu ne pas sentir toujours son ouïe agréablement affectée. Il a entendu des fanfares sonnées par des trompettes en *si naturel*, un son dont le timbre est à la fois criard et commun (1) ; il a été froissé par les dissonances dont les résolutions n'étaient pas précisément régulières, et qui parfois étaient tout à fait escamotées ; il

(1) Hector Berlioz ne partage pas l'antipathie de M Adolphe Samuel pour les trompettes en *si* majeur. Il dit dans son feuilleton des *Débats :* « La grande scène du *Tannhæuser* (marche et chœur) est d'un éclat et d'une pompe superbes, qu'augmente encore la sonorité spéciale du ton de *si* naturel majeur. »

a remarqué le retour par trop fréquent des modulations du système que M. Fétis a appelé si justement *omnitonique.* "

Laissons à chacun la satisfaction de montrer ses connaissances spéciales. D'ailleurs, nous l'avons déjà dit, M. Wagner, tout entier à sa pensée, oublie souvent, dans la véhémence de son expression, de tenir compte de la sensation. Mais qu'importe si l'auditeur est soumis à l'empire d'une bienfaisante émotion, si mille images poétiques s'éveillent en lui, si son âme éblouie, exaltée, attendrie, se plonge dans une sorte d'extase, et si, après, il se sent et meilleur et plus fort et plus sincère? N'est-ce point à ces signes que se reconnaissent les effets de toute véritable œuvre d'art?

Mais alors, si tel peut être l'effet produit par la musique de M. Wagner, comment expliquer les attaques passionnées dont cette musique est constamment l'objet? Hélas! combien il est de ces infortunés, incapables de ressentir les pures émotions de l'art? Combien il en est de ces maltraités de la nature ou de l'éducation, qui n'osent avouer l'ennui profond que leur causent les symphonies de Beethoven et qui s'en vengent sur les œuvres des artistes modernes? Est-il bien certain même que tous les musiciens de profession soient de véritables artistes! N'y en a-t il point aussi qui, pour des raisons personnelles, se défendent avec énergie contre leurs propres sensations?

Ce sont les ouvertures et les introductions des opéras de M. Wagner que l'on peut le mieux apprécier sans le secours de l'action scénique. Ici, il faut reconnaître tout d'abord un plan purement expressif, remplaçant le plan musical consacré par l'usage. Mais est-il bien indispensable que la musique se façonne toujours dans le même moule? Où est la loi qui l'ordonne? Où est la logique qui défend de se passer de ce moule? L'usage n'a jamais paru une raison suffisante, et ceux qui, les premiers, ont employé la forme devenue classique ont dû violer des usages antérieurs.

Ainsi M. Wagner s'est débarrassé de la contrainte

qu'impose un plan musical préconçu en dehors de l'idée pratique. Cet affranchissement de la forme est, dit-on, un danger pour l'art. On tolérerait cette licence chez l'homme de génie qu'on ne la permettrait point au musicien médiocre. Dans quel dévergondage ne voit-on point tomber les imitateurs? Voilà la thèse que l'on entend parfois soutenir.

Ce danger est illusoire. La médiocrité ne se passera jamais des formules consacrées. Elle en vit. Voyez, lorsque, par beaucoup d'études et de patients essais, elle parvient à se loger avec ses petites idées dans ces bienheureuses formules, comme elle s'y prélasse aussitôt! C'est là qu'elle pond ces jolis ouvrages si corrects et si fades. Que voulez-vous donc qu'elle fasse du système de M. Wagner, si toutefois il convient d'appeler système l'absence de tout système? Il faut ici sentir fortement; il faut concevoir, il faut savoir exprimer cette conception, ce sentiment; il faut le rendre sensible à tous par un langage clair, vif, précis, poétique. Cette tâche ne convient qu'à de grands artistes, à des hommes inspirés. Faut-il s'étonner que la médiocrité, tremblant déjà d'être condamnée au silence, crie bien haut et ameute les gens contre les audacieuses tentatives d'un esprit indépendant? »

Pour avoir été dites? il y a trente ans, ces choses-là n'en sont pas moins d'actualité. Il est des esprits timorés que contrarie la prétendue « absence de forme » des œuvres de Wagner. M. Samuel leur répond, signant courageusement de ses initiales un acte de foi peu respectueux envers Fétis, dont il est cependant le disciple.

Le critique du *National* fait ressortir la richesse du coloris de l'orchestre de Wagner, dont la puissance semble parfois exagérée, mais dont les sonorités sont souvent aussi d'une douceur, d'un charme ineffable. « *Le Vaisseau fantôme* accuse déjà toutes

les tendances de l'auteur ; la marche des nobles est un morceau connu, ayant été plusieurs fois exécuté par les Artisans Réunis. » Mais, à cette marche, M. Samuel préfère la musique qui accompagne l'entrée des pages, qu'il trouve délicieuse, d'un caractère noble et naïf à la fois.

Le début de la scène des fiançailles du *Lohengrin* est pittoresque ; la fête nuptiale est extrêmement animée ; le chœur de l'épithalame est plus faible. On a déjà écrit de semblables choses, et il semble qu'il y ait là une sorte de concession faite à la mode.

..... Mais ce qui est beau, ce qui est saisissant, ce qui est vraiment neuf, de tout point admirable, c'est l'introduction du *Lohengrin*. Comme perfection du procédé seulement, cette introduction est déjà un chef-d'œuvre. Ce n'est qu'un long *crescendo*, suivi d'un *diminuendo*. Un presque imperceptible *pianissimo*, — une quinte sans tierce, — éveille les notes les plus aiguës de l'orchestre. Ce n'est encore qu'un son vague, indéterminé ; mais, peu à peu, les instruments s'ajoutent aux instruments, la phrase prend une forme, l'harmonie se fixe, le son s'enfle et s'accroît ; il acquiert insensiblement une intensité étrange, la mélodie chante, solennelle, dans les cuivres, puis s'efface de nouveau, s'éteint par degré, et retourne, sans secousse, se perdre dans les régions élevées d'où elle est descendue. C'est d'un effet inouï. Il y a là l'expression d'un sentiment extatique d'une effrayante grandeur, la conception vraiment dantesque d'une poésie en quelque sorte surhumaine, sinon surnaturelle.

Et maintenant que l'on demande si l'homme qui a écrit cette introduction complète est un grand musicien, et nous répondrons hardiment : c'est mieux que cela, c'est un artiste, un poète, un peintre, un penseur, c'est un génie créateur d'une valeur immense.

C'est également un jeune musicien qui communique à l'*Etoile belge* (2 avril 1860) l'impression très vive qu'il a ressentie aux concerts de Wagner. M. Léon Jouret est aussi un élève du Conservatoire de Bruxelles. Par quel miracle cet établissement est-il devenu soudain un foyer d'hérésie? M. Jouret n'hésite pas à affirmer que l'injustice des reproches adressés au maître allemand « a été jusqu'à la cruauté et la perfidie ». Laissons-le parler :

. . . . . .

Bruxelles ne croyait pas être admis aussitôt à juger le compositeur qui, pour tant de musiciens, est venu au monde pour en troubler la divine harmonie ; faire oublier à la musique sa mission et son but ; détruire les règles admises, les lois dictées par la science, les formes consacrées par tant de maîtres, et dépasser les limites qu'on ne peut franchir impunément. Donc, M. Wagner se présente comme renversant tout, il bouleverse, écrase et révolutionne ; une armée jeune veut combattre avec lui, mais l'inexpérience ou la hardiesse de ses soldats vient compromettre le succès du chef ; il voit tomber des victimes autour de lui, mais, à lui seul, il soutiendra le choc.

Cette bataille doit durer longtemps encore et ne lassera point son courage. Il accepte la lutte ; en sortira-t-il vainqueur? — Il faut le reconnaître, si l'on a compté ses défaites, on peut déjà inscrire ses victoires ; en Allemagne, sa cause gagne sans cesse du terrain ; en France, rien n'est décidé (1), mais *Tannhæuser* combattra bientôt pour lui ; en Belgique, M. Wagner est entré avec les allures d'un conquérant. Celui qui nierait le succès de ses deux concerts à Bruxelles ne serait pas de bonne foi. Ce succès est vrai et incontestablement grand. A l'abri, — grâce au ciel,

(1) Qui eût dit alors que, trente ans plus tard, la situation serait, à peu de chose près, la même ?

— des coteries envieuses et des cabales perfides, le public a écouté respectueusement, et avec une attention soutenue, cette musique si infernale qui, disait-on, devait ensanglanter ses oreilles; un auditoire digne, sérieux, intelligent avait à se prononcer sur ce *Tannhæuser* tant maudit et si inintelligible; et cet auditoire a paru comprendre ce qu'un docteur — en musique — a jadis si spirituellement appelé : *Musique de l'avenir*. Le mot a fait fortune : avec cette phrase-là et un sourire, vous passerez certainement pour un fin connaisseur. C'est admis.....

L'ouverture du *Tannhæuser* a, comme le reste, produit une vive sensation; malgré les développements et les recherches harmoniques, elle est plus facile à saisir que celle du *Vaisseau fantôme*, dont on voit le plan, mais où le détail absorbe les idées principales.....

L'introduction de *Lohengrin* est, sans contredit, dans la partition de M. Wagner, le morceau le plus complet que nous ayons entendu... C'est un tableau mystique admirable pour les musiciens, et compris par tous les artistes.....

L'exécution d'un opéra tel que *Lohengrin* en dirait plus que bien des concerts; les fragments d'œuvres entendus à Bruxelles ont déjà été vivement appréciés et applaudis, et font désirer l'exécution d'une œuvre complète.....

Et maintenant, Richard Wagner est-il le messie annoncé? Est-ce le prophète d'un art nouveau? Il croit, lui, à la mission qu'il remplit. Pourquoi doute-t-on de cette conviction? L'art a-t-il des limites? — Il y a cinq ans, on refusait tout à Wagner; on lui accorde beaucoup aujourd'hui. Le temps restera donc juge entre ceux qui l'écoutent et qui l'admirent quand il réussit, et ceux qui en sont encore à méconnaître que Richard Wagner est un grand musicien, un artiste merveilleusement doué, un penseur, — un poète.

M. Edmond Vander Straeten entame dans le *Nord* (4 avril 1860) une rude campagne wagné-

riste, qu'il a poursuivie depuis, à *l'Echo du Parlement* et au *Guide musical*, avec la même foi robuste en l'étoile de Wagner.

Le caractère dominant de la musique de Wagner est le recueillement et la grandeur. Le maître s'y révèle à chaque page. Ce maître n'est ni italien, ni français, ni éclectiste. Il est autochthone, comme Weber. Seulement, il remonte à la source vive, à l'inspiration première, à cette inspiration dégagée de ce merveilleux accessoire dont le papillotage trouble l'oreille et l'égare. Il en tire la légende, c'est à-dire l'élément de la vie d'un peuple, l'expression de sa force mystérieuse et profonde cachée au cœur de sa nationalité. Déjà la littérature, après avoir épuisé toutes les combinaisons dramatiques du cœur humain, et sur le point de succomber sous l'ennui du connu et les artifices du métier, cherche à se rajeunir en s'inoculant ce souffle poétique des peuples primitifs. Wagner aussi essaie d'inoculer à la musique cette jeunesse d'expansion, cette fraîcheur de sensibilité, cette naïveté d'émotion, qui semblent comme étouffées aujourd'hui sous le poids des formules conventionnelles. Il va jusqu'à imiter l'inspiration, la forme et la couleur de l'époque qu'il retrace. On ne pourrait mieux comparer sa manière qu'à celle d'un peintre qui essaierait de s'assimiler, le plus exactement possible, les compositions des anciens maîtres tels que Memling, Van Eyck, Durer, avec leurs figures allongées, leurs draperies anguleuses, leurs poses raides, leurs accessoires symboliques et pittoresques. Il y a loin de ce retour aux formes primitives à une transformation révolutionnaire, telle qu'on croyait la voir d'abord dans la musique de Wagner.

Faire revivre les traditions historiques ou légendaires d'une nationalité, quel champ magnifique à l'exploitation du génie! Vit-on jamais une idée plus grandiose, plus émouvante que celle de retracer musicalement les faits et gestes de nos ancêtres, de suivre une à une leurs joies,

leurs douleurs, leurs craintes, leurs espérances, de dérouler à l'imagination tout leur passé comme un panorama vivant? Pas de redites, pas de points d'arrêt pour permettre à l'oreille de se bercer moelleusement aux enchantements de la mélodie, pas de ces situations que réprouvent la logique et la nature. Le drame dans toute sa vérité, avec ses péripéties diverses, voilà le cadre où se meut le compositeur. L'orchestre traduit tout, jusqu'à l'accent ému et fugitif, et est, en quelque sorte, le miroir où viennent se refléter les moindres nuances de l'action. De là cette simplicité naïve, ce recueillement contemplatif, ce coloris mystique qui nous charment tant dans les partitions de Wagner. On pourrait les envisager comme autant d'oratorios, moins l'idée religieuse.....

Nous le disons avec une conviction profonde : M. Wagner est une individualité puissante, riche, élevée, avec laquelle il faudra compter un jour, bon gré mal gré. Musicien de l'avenir ou du présent, peu importe : les mots ne font rien à l'affaire. L'essentiel est que ses productions soient nées viables, et elles le sont, n'en doutez pas. Le jour n'est peut-être pas éloigné où justice complète lui sera accordée. Son *Tannhæuser* va être représenté au Grand-Opéra, à Paris, et deux des compositeurs les plus distingués de la jeune école se sont déclarés ouvertement sympathiques aux œuvres du novateur. Toutefois, nous craignons bien que la musique de Wagner ne soit jamais appréciée en France comme elle le sera en Belgique, où les affinités de race, de mœurs, de langage et de traditions sont plus sensibles que partout ailleurs. Un seul compositeur français, Lesueur, s'est approché quelque peu du genre adopté par Wagner, et sa popularité n'a pas été bien grande, que nous sachions. L'*Hymne au soleil* de *Paul et Virginie*, exécuté au grand festival de Lille, en 1851, par une masse chorale de huit cents voix, est passé presque inaperçu. Nous ne parlons pas des compositions remarquables de M. Berlioz, dont la popularité a été très grande en Allemagne, et qui, en France, ont été qualifiées obstinément d'énigmes et de

rêves creux. Mais, quelle que soit l'issue de la grande bataille qui va se livrer, nous sommes persuadé qu'elle ne sera pas perdue pour la science.

On aime à trouver, dans la phrase qui termine l'extrait suivant, tiré de l'*Echo du Parlement*, cette idée absolument juste que Wagner ne s'est pas créé tout seul, que son génie procède des génies antérieurs, qu'il n'a fait qu'élargir et développer, — d'une façon merveilleuse, — les splendeurs instrumentales de la grande école allemande.

Pour nous qui écrivons ces lignes sous le coup de la profonde impression que la musique de Wagner nous a procurée hier soir, nous proclamerons hautement que Richard Wagner est un grand maître, un très grand maître; que sa musique est de belle et bonne musique, et que c'est chercher à lui donner un lustre ou un ridicule dont elle n'a que faire, que de vouloir la présenter comme la musique de l'avenir.

Nous admettons volontiers que cette musique est l'œuvre d'un réformiste, d'un protestant musical; qu'elle bouleverse et qu'elle sape les théories harmoniques qui ont cours; que le désir de faire entendre des successions d'accords et des modulations inusitées conduit souvent Richard Wagner à des phrases mélodiques pleines d'étrangetés; que parmi les harmonies qu'il nous fait entendre, il en est beaucoup dont on n'a pas l'habitude, et qui, par cela même, choquent de prime abord. Mais, voilà tout ce que l'*avenir* et l'innovation proprement dite ont de commun avec Richard Wagner, car l'idée en elle-même, la façon dont elle est développée et conduite à travers les mille détails symphoniques jusqu'à l'explosion finale, les splendeurs instrumentales qu'elle revêt procèdent presque toujours de la grande école allemande et n'ont d'extraordinaire que le cachet et l'originalité du maître.

Sous ce titre : *Impressions musicales, dramatiques et autres d'un provincial en vacances*, M. J.-B. de Gembloux (?) confie au *Journal de l'Office de Publicité* (1er avril 1860) ces réflexions suggestives :

J'ai entendu hier les monstruosités de l'avenir dont me menaçait la voix éplorée de pontifes chargés de monter la garde autour de l'arche sainte des saines traditions. Eh bien, faut-il l'avouer ? J'ai été ému, remué, *empoigné ;* je risque le mot. Je n'ai pas tout compris, et je n'ai pas cherché à comprendre; je me suis laissé faire et n'ai pas résisté, comme certains que j'ai vus fort embarrassés de leur bagage d'opposition anticipée. Ceux-là sont des savants et moi, je ne suis qu'un ignorant ; mais je ne donnerais pas mon plaisir sincère pour leur dépit mal contenu. Car il me paraissait que les claques enthousiastes de la salle entière avaient quelque part un écho douloureux et une répercussion presque humiliante.....

L'*Uylenspiegel* (8 avril 1860) se demande à quoi il faut attribuer l'effet d'*empoignement* des morceaux de Wagner, en espérant qu'il ne faudra pas attendre longtemps l'épreuve qui doit décider si Wagner a ouvert une voie nouvelle au drame lyrique, et si ce « symphoniste profond et hardi », ce « coloriste puissant et fantasque » est destiné à opérer une réforme radicale dans l'art.

L'article de M. Edouard Fétis vient jeter une note discordante au milieu de ce concert d'éloges. Il y avait en ce temps-là, chez l'aimable critique, un penchant héréditaire à déprécier les œuvres non seulement de Wagner, mais de tous les compositeurs qui se réclamaient de l'école romantique. On s'est expliqué les motifs de cette ten-

dance par des raisons de piété filiale. Toutefois, à la différence des arguments favoris de Fétis père, ceux du fils restaient toujours dans les limites permises. Tout au plus pouvait-on reprocher à M. Ed. Fétis de ne pas s'élever suffisamment au-dessus du commun des lecteurs qu'il avait cependant pour mission d'éclairer et d'instruire. Accusant les compositeurs d'être inintelligibles et diffus, il se mettait en communion de sentiments avec cette fraction du public à laquelle un manque absolu de culture rend si difficile la compréhension des œuvres conçues à un point de vue artistique élevé.

Il y a eu, depuis, chez M. Ed. Fétis, un revirement d'idées dont nous marquerons successivement les étapes, un effort continu vers l'objectivité qu'on ne saurait trop louer, en le proposant comme exemple aux critiques présents et futurs.

Voyons quelle fut, en écoutant ces premiers fragments de l'œuvre de Wagner, l'impression du critique de l'*Indépendance belge* (4 avril 1860) :

Il se fait depuis dix ans, en Allemagne, un grand bruit autour du nom de M. Richard Wagner. Si quelqu'un s'en plaint, ce n'est pas, à coup sûr, celui qui jouit de l'heureux privilège d'occuper de lui le monde artiste. Il en est si peu importuné, qu'il a fait de grands efforts pour se procurer des adversaires et des partisans. M. Wagner a parfaitement compris qu'à une époque comme la nôtre, où l'esprit public a tant de préoccupations diverses, il était difficile de fixer vivement l'attention par des ouvrages qui ne seraient point profondément empreints du cachet du génie. Pour exciter la curiosité d'une manière efficace, il publia des manifestes où il attaquait les anciens systèmes de composi-

tion musicale (1), et où il s'annonçait comme devant opérer une révolution dans l'art. En agissant ainsi, il prouva qu'il jugeait bien les hommes en général, et ceux de son temps en particulier.

« Rien n'est plus utile que les contradicteurs à l'homme qui veut occuper le monde de sa personne et de ses ouvrages. » Par cette vérité, que M. Ed. Fétis juge incontestable, Wagner aurait des obligations à M. Bischoff qui lui a fait une si rude guerre dans les journaux de Cologne. « Ce critique lui a rendu bien d'autres services que ceux que Liszt a pu rendre en montant les œuvres du maître à Weimar (2) ». Aussi, — d'après M. Ed. Fétis, — Wagner n'a-t-il publié l'exposé de ses idées sur le drame lyrique que pour triompher de l'indifférence témoignée à l'égard de ses ouvrages.

M. Ed. Fétis en veut à ces écrits par lesquels Wagner justifiait lui-même l'opposition pour ainsi dire instinctive que ses œuvres devaient rencontrer de la part d'une certaine catégorie d'auditeurs.

Nous n'aimons pas qu'un musicien affiche la prétention de faire du nouveau ; mais celui qui en fait sans le dire d'avance, sans appeler l'attention publique sur ses innovations, qu'elle saura bien découvrir d'elle-même, celui là

---

(1) Cette erreur a longtemps subsisté. Wagner ne s'est jamais attaqué aux systèmes de composition en eux-mêmes ; au contraire, il en a fait largement usage. Mais il a condamné, dans l'opéra, certaines formes absolues (airs, duos, etc.), qui retardent l'action et absorbent l'intérêt au détriment du sujet poétique.

(2) Dans le même ordre d'idées, Wagner devait de la reconnaissance au médecin-aliéniste T. Puschmann, de Munich, qui, dans un opuscule (Berlin, 1873), conclut à la folie de l'auteur de *Tristan*. Gageons cependant que ce bon docteur n'a fait qu'obliger un ingrat.

nous plaît fort. Sans remonter plus haut, Gluck, Mozart, Rossini, Weber, Beethoven ont fait du nouveau et n'ont point, que nous sachions, lancé de manifeste pour faire part au monde dilettante de leur intention de révolutionner l'art (1). Les artistes qui ont le génie naturel, le seul vrai génie, n'établissent pas un système *à priori*. Ils se bornent à donner un libre essor aux facultés qui les portent instinctivement vers de nouvelles formes et conceptions. Le système peut se déduire du fond même de leurs œuvres et des procédés qu'ils emploient pour exprimer leurs pensées; mais ils ne l'exposent pas théoriquement. Partir d'un système, dans les arts, c'est partir de quelque chose qui se substitue à la faculté créatrice, sans en tenir lieu (2).

---

(1) Gluck a écrit la préface d'*Alceste*, qui est tout au moins un manifeste; Mozart a élargi le cadre de la symphonie créée par Haydn; il a introduit dans *Don Juan* l'expression dramatique, sans innover dans ses autres ouvrages; Rossini n'est pas un révolutionnaire Quant à Weber, il a fait connaître ses intentions et il est mort de l'insuccès d'*Obéron* et d'*Euryanthe*, que l' « attention publique » se garda bien de découvrir d'elle-même. Beethoven, quand il fit « du nouveau » dans ce qu'on appelle communément sa troisième manière, ne fut pas même compris de M. Fétis père. Ces maîtres ont manifesté, innové et succombé, selon les circonstances. Ils ont été bafoués et reniés, alors même qu'ils n'annonçaient nullement « l'intention de révolutionner l'art ».

(2) La théorie de l'art basée sur l'instinct et affranchie de tout système paraît invraisemblable sous la plume de ceux qui, précisément, au nom d'un système préexistant, condamnent toute espèce de liberté et refusent même au novateur le droit de s'expliquer. Citons, à ce propos, l'opinion de Méhul formulée dans sa préface de la partition d'orchestre d'*Ariodant*. Méhul, qui ne passe pas pour être un révolutionnaire, était d'avis que les compositeurs n'avaient pas à garder le silence, mais à diriger l'opinion et à préserver l'art des erreurs courantes, enfantées par l'ignorance. « Je suis loin pourtant d'exiger qu'ils consacrent entièrement leurs veilles à neutraliser par leurs écrits l'influence du mauvais goût et les caprices de la mode. Le bien faire est préférable au bien dire, et une bonne partition prouvera toujours plus que de bons préceptes. Cependant, je voudrois que lorsqu'un ouvrage est destiné à voir le jour, il fût toujours accompagné d'un examen

M. Wagner est un homme d'une valeur qu'on ne saurait nier. Sa nouvelle théorie du drame lyrique est ingénieuse, et raisonnée d'une manière tout à fait philosophique; il a plus de culture intellectuelle que la plupart des musiciens; il écrit parfaitement en prose et en vers. C'est un esprit distingué et un homme instruit. Ce dont il nous est impossible de convenir, c'est que ce soit un bon musicien, car cette qualification ne convient qu'aux artistes inspirés, et l'inspiration est incompatible avec la mise en œuvre des formules systématiques.

Passant à l'analyse des œuvres de Wagner, M. Ed. Fétis estime que l'ouverture du *Vaisseau fantôme* est « un morceau sans caractère déterminé, où l'on ne trouve ni la couleur mystérieuse du sujet, ni la poésie de la mer, bien autrement rendue par M. Félicien David dans son *Christophe Colomb* ».

Plus tard, M. Ed. Fétis revient à résipiscence et loue ce qu'il avait blâmé.

---

dans lequel les compositeurs rendroient un compte détaillé de leurs intentions, des moyens qu'ils ont employés pour les exprimer, des principes qui les ont dirigés, des règles qu'ils ont suivies, et des convenances qu'ils ont dû observer, par rapport au genre qu'ils ont traité. De pareils écrits formeroient à la longue une poétique musicale, dans laquelle on apprendroit à distinguer le style qui convient à chaque genre en particulier, et même aux ouvrages de même genre qui ne diffèrent entre eux que par des nuances plus ou moins fortes.

» Cette poétique auroit surtout l'avantage de n'être pas l'ouvrage d'un seul homme. Tous les artistes étant appelés à l'enrichir du tribut de leur savoir, l'influence des écoles, des préjugés nationaux et des hommes à la mode se neutraliseroit. Le concours de toutes les opinions feroit connoître la vérité, et, la vérité une fois connue, fixeroit les opinions, qui toutes ensemble constituent ce que je nomme l'OPINION, cette REINE DU MONDE, qui, seule, a le droit de décider si une partition est bonne ou mauvaise. »

En 1872 (première de l'ouvrage) : Il y a dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme* de l'orage, des éclairs, de sourds grondements, des éclats soudains et de mystérieuses demi-teintes.....

En 1887 (au conservatoire royal) : L'ouverture du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner vient heureusement réveiller l'attention sommeillante (on a exécuté la symphonie de Liszt sur la *Divine Comédie* de Dante). Certes, il y a de la science dans cette page magistrale, mais il y a une pensée, un plan dont le développement excite l'intérêt, des effets qui se présentent comme des moyens de coloration du dessin mélodique et non comme des formules arbitraires. Grand succès pour cette riche page instrumentale vaillamment enlevée par l'orchestre. (*Indépendance*, 6 avril.)

Faisons grâce à M. Ed. Fétis de n'avoir pas compris aussi bien l'entr'acte du pèlerinage que la marche des nobles de *Tannhœuser*, et arrivons au prélude de *Lohengrin :*

C'est encore infructueusement qu'on s'obstine à vouloir trouver, dans la scène intitulée le *Saint-Graal*, une idée naturelle, une phrase développée (1). L'oreille s'y fatigue à l'audition des harmonies tourmentées et des effets où le bruit seul vient, de temps en temps, rompre la monotonie de vagues combinaisons.

M. Ed. Fétis compare le *crescendo* de Wagner à celui de Rossini. « Le *crescendo*, dit-il, est un de ces moyens que, dans un autre art, on nomme des ficelles. A la ficelle pend un hameçon auquel le public se laisse toujours prendre. » Suivent quelques apophtegmes :

---

(1) Une des singularités de la critique dont nous nous occupons était de relever le manque de développement dans la mélodie de Wagner.

M. Wagner entend supérieurement le travail instrumental. — Ce genre de mérite a beaucoup perdu de son prestige depuis qu'il s'est vulgarisé.....

En supprimant la mélodie, en supprimant avec l'idée ses développements naturels, M. Wagner a fait la partie belle aux compositeurs dépourvus de la faculté, d'inspiration,... les complications de formes sont d'une réalisation infiniment plus aisée qu'on ne le suppose communément...

... Dût-on nous trouver rétrograde ou tout au moins stationnaire, nous avouerons que la nouveauté, dans les arts, n'est, à notre sens, qu'une qualité secondaire, négative même en certains cas.....

... Rien n'est plus facile que de s'écarter des traditions, d'innover dans la forme ; le premier venu peut se donner cette satisfaction, s'il a la connaissance des procédés techniques... *Ce que nous voulons, c'est que l'harmonie soit intimement liée au chant, c'est qu'elle ne fasse pas, pour ainsi dire, route à part, et que ses combinaisons forcées ne semblent pas avoir pour objet de dissimuler la faiblesse de la conception mélodique, en occupant ailleurs l'attention de l'auditoire.*

D'Alembert disait que la plupart des critiques de profession ont un avantage dont ils ne s'aperçoivent pas peut-être, mais dont ils profitent comme s'ils en connaissaient toute l'étendue : c'est l'oubli auquel leurs décisions sont sujettes, et la liberté que cet oubli leur laisse d'approuver aujourd'hui ce qu'ils blâmaient hier.

Cette prétendue liberté permet à notre critique de citer plus tard (*Indépendance* du 5 février 1884), le « splendide prélude de *Lohengrin* » et d'en vanter « les riches colorations » ainsi que les « teintes vaporeuses ». L'oubli dont parle D'Alembert l'autorise même à ajouter que « *les wagnériens fanatiques font peu de cas des premières productions*

du maître ». — Les wagnériens « fanatiques », en font certes plus de cas que M. Ed. Fétis n'en faisait en 1860. Cette plaisanterie à charge des « wagnériens fanatiques » est la tangente par laquelle s'échappent adroitement les anciens détracteurs de Wagner.

Rendons justice à M. Ed. Fétis, il est l'un des rares chroniqueurs qui aient fait remarquer que l'auteur de *Lohengrin* dirige supérieurement l'exécution de ses œuvres.

Wagner n'avait pas attendu le deuxième concert du 28 mars pour dire à ses interprètes un mot de remercîment. Nous trouvons dans le *Moniteur des Théâtres* du 26 mars 1860, la lettre suivante « copiée à la hâte au foyer des artistes du théâtre de la Monnaie, où elle avait été affichée » :

Monsieur le Directeur (1),

Veuillez avoir la bonté de vous faire mon interprête auprès des membres de l'orchestre et des chœurs du théâtre royal, ainsi qu'auprès des chefs de vos divers services et de tout votre personnel en général, pour leur exprimer à quel point je suis touché et satisfait de l'excellent et loyal concours qu'ils m'ont prêté à l'occasion de mon premier concert.

Agréez en même temps, pour vous, Monsieur le Directeur, l'expression de ma sincère gratitude.

Richard Wagner.

Tous les témoignages s'accordent en ceci que les deux concerts eurent un énorme succès et un profond retentissement dans le pays. Nous n'avons

(1) Quélus, de 1858 à 1861.

pas coutume de mesurer la valeur d'une manifestation d'art au chiffre de la recette; il suffit de dire que, dans cette soirée du 24 mars 1860, l'élite intellectuelle du public belge a senti juste en acclamant l'auteur de *Lohengrin*, et que la critique s'est élevée au niveau des conceptions qu'elle avait à juger. La faible minorité contraire n'enlève rien à cette démonstration significative.

La recette fut dérisoire; elle rapporta le premier soir (abonnement suspendu) 2,123 francs, et tomba, le deuxième soir (abonnement courant), à 1,395 fr. 75. Il n'y avait pas là de quoi enrichir notre héros, ni même de quoi pourvoir à ses besoins d'argent les plus pressants (1).

En arrivant à Bruxelles, Wagner était descendu à l'hôtel de l'Univers. Il y reçut la visite de quelques artistes et hommes de lettres qui déjà avaient pris fait et cause pour lui. L'idée lui vint, bien mal

---

(1) M. Edmond Michotte possède des lettres qui témoignent de la gêne où se trouvait alors l'auteur de *Tannhæuser*. Wagner lui écrivait en français :

« 8 juin, au grand matin.

» MON CHER AMI,

» J'étais hier au rendez-vous du café Riche dès 2 h. ½ jusqu'à 4 heures, sans apercevoir votre excellent ami. Maintenant je vous supplie de prendre la peine de vous informer au sujet de notre affaire, et de me faire parvenir un mot précis pour un rendez-vous définitif. Je ne rougis pas de vous avouer la dernière détresse dans laquelle je me trouve pour les malheureux 1,000 francs *à l'instant :* le reste pourra,— s'il le faut,— attendre jusqu'à demain, ou même jusqu'à lundi. Je ne saurais pas vous exprimer combien je vous serais reconnaissant, à vous et à vos amis, si les bonnes intentions que j'ai rencontrées à mon égard s'accomplissent bien promptement.

» Votre très obligé

» RICHARD WAGNER.

» 16, rue Newton. Champs-Elysées. »

à propos, d'aller présenter ses hommages à Fétis père, qu'il croyait revenu à de meilleurs sentiments. Il ignorait combien l'irascible directeur était peu converti au charme de sa musique.

Durant tout le concert, Fétis avait eu la mine renfrognée d'un évêque à qui l'on réciterait le Coran. On se raconte encore les scènes comiques, les explosions de colère, dont furent témoins le Cercle artistique et l'ancien hôtel du conservatoire. En voyant arriver l'un de ses élèves qui, la veille, avait manifesté chaudement son enthousiasme, Fétis l'interpella en pleine répétition et menaça même de le renvoyer sur l'heure. M. Gustave Huberti, que nous retrouverons plus tard à Bayreuth, n'eut garde de quitter l'établissement, où il est aujourd'hui professeur d'harmonie. A quelques jours de là, le vieux maître examinant une composition vocale de son jeune élève, s'exclama en ricanant : « Vous faites donc encore de la mélodie, mon ami ? »

L'entrevue avec Fétis tourna mal. D'après le récit que Wagner en a fait à M. Adolphe Samuel, l'irritable musicologue ne sut point déguiser sa mauvaise humeur ; une discussion très vive s'engagea, au cours de laquelle des gros mots furent échangés. Ce que Wagner ne pouvait pardonner à Fétis, c'était de mettre en doute la sincérité de son art et le caractère poétique de ses œuvres. Aussi, à bout de patience, lui décocha-t-il une apostrophe que M. Samuel a soigneusement notée et que Wagner répétait avec une animation extraordinaire : « *Sie abgestumpfter Greis, sie wollen urtheilen über einen so gefühlvollen Mann wie ich bin !* » (Comment, vous, vieillard blasé,

vous voudriez censurer un homme aussi plein de sentiment que moi!).

Au lendemain du dernier concert, avant de quitter Bruxelles, Wagner confie à Liszt l'état d'âme où il se trouve. « Que l'on vive encore, écrit-il d'un ton désabusé, c'est, en réalité, le plus curieux de l'histoire; et, au fond, quand on envisage la fin des choses, il ne reste guère d'autre constatation à faire »...

La fallacieuse illusion de regagner, par des concerts, à Bruxelles, ce que les concerts parisiens m'ont fait perdre, m'a conduit ici : Cette excursion qui, naturellement, m'occasionne de nouvelles dépenses, ne m'a rien rapporté sinon quelque propagande. Parmi les plus agréables conquêtes que j'ai faites ici, se trouve, en premier lieu, M. A. Samuel, qui part incessamment pour l'Allemagne et qui désire t'être présenté. Il s'est montré extraordinairement aimable à mon égard et fort enthousiaste. Tu le prendras aussi bientôt en affection, et dans cette conviction, je te l'adresse pour qu'il te soit bien venu.

. . . . . .

Je repars aujourd'hui pour Paris, afin de me retrouver de nouveau face à face avec ma brillante détresse (1).

. . . . . .

Le résultat financier des concerts n'était pas assez brillant pour qu'on songeât à risquer de suite l'un ou l'autre des opéras de Wagner. Une condition essentielle leur manquait d'ailleurs : ils n'avaient pas reçu le baptême parisien. A cette époque nos théâtres s'alimentaient presque exclusi-

(1) Extrait des lettres de Wagner à Liszt, dont MM. Breitkopf et Hærtel, de Leipzig, ont bien voulu autoriser la traduction.

vement de pièces françaises, et nos jeunes compositeurs, avides de renommée, émigraient à Paris (1). Le moment approchait cependant où une action décisive allait s'engager, à Paris même, sur le terrain purement scénique.

Les obstacles s'accumulant autour de lui, Wagner s'était décidé à retourner en Allemagne. En même temps, il apprenait qu'une femme qui lui portait un vif intérêt, Mme la princesse de Metternich, faisait d'actives démarches auprès de Napoléon III pour que *Tannhæuser* fût joué à l'Académie impériale de musique.

Cette bonne fortune inespérée, dit M. de Gasperini, fut une des grandes émotions de la vie de Wagner. Prompt comme un enfant à s'abandonner soit aux joies, soit au découragement, il vit dans cette faveur du sort toute une vie nouvelle qui commençait. En quelques heures, il avait échafaudé projets sur projets, conquêtes sur conquêtes. A l'instant même, il active la traduction du *Tannhæuser* commencée par Edmond Roche, il fait traduire en prose quatre des poèmes de ses opéras, il écrit une longue lettre sur la musique, qu'il place en tête de son nouveau volume (2) ; il voit enfin le succès assuré, éclatant, décisif.

L'historique de *Tannhæuser* à l'Opéra, jusques et y compris la catastrophe du mercredi 13 mars 1861, n'appartient pas au cadre de ce travail. Dans sa

---

(1) On se fera une idée de la suprématie qu'exerçait Paris dans le domaine musical, en se rappelant qu'au début de l'année 1865, MM. Benoit, Gevaert, Grisar et Limnander y résidaient. Paris était l'objectif, le point de mire de toutes les ambitions.

(2) *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la musique*, par Richard Wagner. (Paris, A. Bourdillat et Cie, 1861.)

remarquable monographie : *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres* (1), M. Adolphe Jullien a narré en détail tout ce que cette odyssée offre de piquant; on ne peut qu'y renvoyer le lecteur; le désastre qui engloutit en un soir les espérances de Wagner n'a jamais été ni mieux conté, ni plus judicieusement commenté.

Le temps a prouvé que, loin de nuire à Wagner, l'indigne cabale du Jockey-Club le servit plutôt. Sa renommée en grandit. Wagner a rendu justice à ceux qui l'avaient soutenu; mais il n'en fut pas moins blessé par l'injure reçue. On sait s'il s'en est souvenu plus tard. L'épisode, regrettable en lui-même, décida de l'avenir. Du même coup, Wagner rompait avec l'Opéra; il échappait à l'entraînement qui avait fait de Meyerbeer le courtisan du public; il était moins que jamais un compositeur « à la mode ». Deux alternatives s'offraient : Paris ou Bayreuth. Paris s'est dérobé et Wagner a fait *Parsifal!* Envisagée de la sorte, la chute de *Tannhœuser* à Paris fut un heureux événement.

Un côté de l'exécution doit cependant nous intéresser tout particulièrement, à cause de la nationalité belge de Mlle Marie Sass :

Cette artiste, dit M. de Gasperini, chargée du rôle d'Elisabeth, rôle tout vaporeux, tout idéal, ne semblait point, au physique et au moral, en remplir les conditions essentielles. A cette époque, son éducation musicale était bien incomplète; elle avait sans doute ce magnifique organe qui a fait sa fortune, mais sa voix était peu souple, peu disciplinée; elle disait sans conviction, sans chaleur, elle jouait

(1) Paris, Jules Rouam, 1886.

gauchement. Dans les mains de Wagner, tous ces défauts se dissipèrent comme par enchantement au bout de quelques semaines, et, encore qu'elle ait tenu bien peu de temps ce rôle si scrupuleusement étudié, je suis convaincu que l'influence du maître allemand n'a pas peu contribué au prompt développement de cette puissante organisation.

INTERLUDE

L'OPINION générale s'émut vivement de l'échec de *Tannhœuser*. Des gens habiles surent s'en prévaloir pour rendre le public défiant. Les faits prouvent à l'évidence qu'à partir de l'année 1861, le mouvement wagnérien subit, dans notre pays, un long temps d'arrêt. Et cependant on se sentait attiré par la musique de Wagner; on y prenait goût en entendant les morceaux qui, de loin en loin, se glissaient dans les concerts.

Le 27 mai 1860, l'orchestre du jardin zoologique interprétait pour la première fois la marche des fiançailles de *Lohengrin*. Hanssens faisait exécuter de nouveau, le 2 février et le 16 mars 1861, à l'Association des artistes musiciens, l'ouverture de *Tannhœuser*.

Autre détail caractéristique : en mars 1861, cette ouverture jouée à Hasselt, au concert donné par la Société royale de Sainte-Cécile, au profit des inondés de la Hollande, soulève, dit-on, « une tempête d'enthousiasme ».

Mais c'est à quelques rares exécutions des mêmes morceaux que s'arrêtent les tentatives de nos organisateurs de concerts. Ils craignent de s'aventurer, et le public semble oublier jusqu'au nom de Wagner (1).

---

(1) Depuis le 1er avril 1861 jusqu'au 21 janvier 1867, qui vit la première exécution d'une œuvre de Wagner aux Concerts populaires de Bruxelles, nous ne relevons que les exécutions suivantes :

Octobre 1863. — Au temple des Augustins, à l'occasion de l'exécution de la cantate *Jacques Van Artevelde* de Gevaert : marche des nobles du *Tannhæuser*.

19 mars 1864. — Au théâtre royal de Liége, concert donné par l'Association générale des étudiants de l'Université : Scène, marche et chœur de *Tannhæuser* (M. Buet, Mlle Duprez et la section chorale) sous la direction de M. Terry.

15 février 1865. — Au Cercle artistique d'Anvers : marche des nobles du *Tannhæuser*.

8 avril 1865. — A la Société d'Emulation, de Liége, concert donné par l'Association générale des étudiants : Introduction du deuxième acte, chœur des fileuses et ballade de Senta du *Vaisseau fantôme*, sous la direction de M. Terry.

(Extrait de la *Meuse :* « Malgré nos préventions contre les excentricités que produisent, en musique comme en toute chose, les systèmes par trop exclusifs, nous reconnaissons volontiers de magnifiques pages dans l'œuvre de Wagner. Dans les fragments que nous avons entendus samedi, nous avons été particulièrement charmé par le chœur des jeunes filles, inspiration pleine de fraîcheur et de grâce. — Hyacinthe Kirsch.) »

(Extrait de l'*Echo de Liége :* « Nous trouvons la ballade de Senta, qu'a chantée Mlle Renson, étrangement belle Elle a été très applaudie par le public. L'orchestre y fait entendre d'une manière ravissante la vague qui gronde, le vent qui menace une tempête... L'excellente exécution du chœur des jeunes filles, qui n'est pas moins beau, fait honneur aux dames qui ont si gracieusement rehaussé l'éclat de ce concert... — Edouard Vanden Boorn.) »

Au théâtre de la Monnaie, on est tout entier au *Faust* de Gounod qui, après un demi-succès à Paris, se relève avec éclat à Bruxelles. C'est un revirement qui va commencer. Le brevet de légèreté que Paris s'est décerné à lui-même, le 13 mars 1861, aura des suites curieuses dans les destinées de l'opéra. Bruxelles réforme le jugement de *Faust,* comme il en appellera plus tard de celui de *Carmen,* et supplantera définitivement Paris, lorsqu'il s'agira du *Sigurd* de M. Ernest Reyer.

A la même époque, le public dilettante de Bruxelles suit avec intérêt les représentations données au théâtre du Cirque (Alhambra) par la compagnie italienne de Merelli. La troupe est composée d'artistes remarquables, la plupart doués de voix superbes, et le répertoire présente des nouveautés ou des reprises qui font sensation. On découvre *Don Giovanni,* que des amateurs plus sérieux que nombreux ne manquent pas d'applaudir.

Il s'écoulera plusieurs années avant que l'attention soit ramenée vers Wagner. L'énorme retentissement de son nom en Allemagne aura évidemment raison de l'apathie presque générale. Mais il faudra que des hommes convaincus et décidés luttent sans cesse pour le triomphe de la bonne cause.

L'éducation musicale était entièrement à faire. Partagé entre les Concerts du conservatoire, où il s'initiait, sans enthousiasme, au répertoire classique, et les concerts de l'Association des artistes musiciens, qui accordaient trop de place aux airs

d'opéras, le public restait dans une ignorance presque complète des œuvres modernes. Les maîtres qui arrivent après Beethoven : Mendelssohn, Schumann, Raff, Weber, Rubinstein, Liszt, etc., etc., n'étaient guère connus, pour la plupart, que de nom. C'est à ce moment que M. Adolphe Samuel créa les Concerts populaires, dits de « musique classique », organisés avec l'appui de gouvernement. Ces concerts devaient commencer fin octobre et avoir lieu, de quinze en quinze jours, jusqu'au dimanche de Pâques. Le *Guide musical* cita, entre autres morceaux du programme, la marche nuptiale de *Lohengrin* et le Carnaval *(sic)* des Walkures, par Wagner.

Le premier concert (26 novembre 1865) plut par sa nouveauté et par le fini d'une exécution soignée sous tous les rapports. Mais il ne fut question de Wagner, ni cette année, ni la suivante. Le souvenir de ce qui s'était passé à Paris demeurait encore trop vivace. Le 21 janvier 1867 seulement, M. Samuel se décida à mettre au programme l'ouverture de *Tannhæuser*, qu'il détailla avec une perfection jusqu'alors inconnue à Bruxelles. En prenant très lentement le thème final, il voulait permettre, sans doute, aux archets d'exécuter avec ensemble les gammes descendantes, qualifiées par Fétis « d'affreux et interminable tripotis ».

M. Jules Guilliaume, qui avait exposé les théories de Wagner par son analyse d'*Oper und Drama,* crut devoir appeler l'attention du public sur les œuvres dramatiques du maître. Le répertoire wagnérien ne comprenait encore que quatre opéras. Il s'agissait d'en traduire un en français, — mais lequel? Sur le conseil de son ami Edouard

Lassen, notre écrivain s'adressa à Franz Liszt, et lui demanda dans quel ordre il convenait de présenter les œuvres de Wagner au public non encore initié. La réponse ne tarda pas à arriver; Liszt écrivait de Weimar, le 27 mars 1855 :

Monsieur,

Vous avez une bonne et belle idée. En vous remerciant sincèrement de vouloir bien me la communiquer d'une manière aussi aimable, je vous engage beaucoup à la réaliser, et m'offrirais volontiers, s'il en était besoin, à vous servir d'intermédiaire auprès de Wagner, qui vous sera sûrement fort reconnaissant de votre intention de transplanter ses drames sur le terrain de la poésie française.

Sans connaître exactement la situation des théâtres en Belgique, je crois ne pas me tromper en la supposant quelque peu plus précaire et livrée à toutes sortes d'expédients, *à l'instar de Paris*, qu'ailleurs. Les ouvrages de Wagner sembleraient, en conséquence, peu faits pour y rencontrer des chances favorables, sans compter qu'il y aura une grande difficulté à trouver un personnel de chanteurs et de musiciens suffisamment capables et bien disposés pour en communiquer électriquement l'intelligence au public. Si néanmoins, vous ne vous laissez pas arrêter par les obstacles intermédiaires et, fort de votre conviction, continuez à marcher au but, je présume que vous l'atteindrez et qu'en définitive, vous en aurez une véritable satisfaction de poète et d'homme de cœur.

La traduction des poèmes de Wagner est une tâche peu aisée; elle ne saurait être accomplie par un parolier ordinaire, car cette espèce de gens n'est propre qu'à endommager horriblement les plus magnifiques sujets et les plus belles choses. Sans avoir l'avantage de connaître vos ouvrages, ce que M. Lassen m'a dit de votre talent poétique ainsi que la sympathie que vous portez aux drames

de Wagner me sont suffisamment garants de la réussite de votre travail. Aussitôt qu'il sera achevé, il conviendrait peut-être que vous vous entendiez avec Wagner, qui pourrait aisément venir à Bruxelles et y diriger, ou au moins (s'il y avait quelque susceptibilité notoire en jeu) suivre les répétitions et la représentation de son ouvrage.

Vous me demandez, Monsieur, par lequel de ses opéras il serait le plus avantageux de commencer. Pour ma part, j'hésiterais entre le *Fliegende Hollænder* et le *Tannhæuser*. L'exécution du *Fliegende Hollænder* exige absolument un baryton et une Senta dont l'intelligence poétique et musicale s'élève à des régions peu familières à la masse des gosiers à appointements qui besognent selon le *manque* de leur fantaisie sur beaucoup de théâtres. En plus, il faut aussi un chœur d'hommes nombreux et bien exercé. Quant au *Tannhæuser*, les difficultés de la représentation ont été plus ou moins heureusement tournées par les plus médiocres théâtres d'Allemagne, et j'apprends même qu'une troupe de second ordre au moins a régalé dernièrement le public anversois avec Dame Vénus et le combat des chanteurs. Il reste bien encore, comme entrée en matière, un troisième ouvrage auquel il y aurait lieu de réfléchir, *Rienzi*. L'agencement dramatique et le style musical en sont plus conformes aux habitudes du public « *wie es ist und treibt!* » Il y a cinq ou six ans, Wagner songea à l'adapter pour la scène du Grand-Opéra de Paris; mais les portes sont restées fermées pour lui. En tous cas, je vous engagerai à prendre connaissance du texte et de la partition, et, si vous jugiez qu'il y ait chance de réussite pour cet ouvrage auprès du public de Bruxelles, à écrire directement à Wagner, pour qu'il fasse sans économie les coupures et changements absolument indispensables pour la scène française. *Rienzi* a obtenu autrefois un grand succès à Dresde et se serait maintenu brillamment sur le répertoire des théâtres allemands sans la longueur démesurée de plusieurs scènes et la trop grande profusion des

masses chorales. La dernière fois que j'ai vu Wagner, je lui ai parlé de cet ouvrage ; il paraissait disposé, et, s'il l'effectuait, il y a fort à parier que *Rienzi* jouira d'une noble popularité en français et en allemand.

Veuillez bien, Monsieur, recevoir mes meilleurs remercîments pour la bienveillance que vous me témoignez par votre lettre, et agréer l'expression de mes sentiments les plus distingués à laquelle je joins celle de mon empressement à contribuer autant qu'il dépendra de moi à la réussite de votre projet. F. Liszt.

Cette lettre, qui trahit à chaque ligne la sollicitude du grand virtuose pour son compositeur favori, décida M. Guilliaume à traduire d'abord *Rienzi,* puis, en cas de succès, à suivre l'ordre chronologique des autres ouvrages. De cette manière, le public serait en état de suivre, pas à pas, le développement du génie de Wagner. La défaite de *Tannhœuser,* à Paris, renversa ce plan de campagne. En 1862, sous la direction Letellier, la mise à l'étude des rôles de *Rienzi* fut définitivement résolue, et le titre de la pièce figura au bas de l'affiche du théâtre de la Monnaie. Wagner, informé par son traducteur et sollicité de venir assister aux études, lui répondit en ces termes :

Biebrich, 28 octobre 1862.

Très honoré Monsieur,

Certainement, je viendrai volontiers à Bruxelles pour les répétitions et les représentations du *Rienzi*, et j'espère qu'elles tomberont à une époque où je serai libre, c'est-à-dire plus libre qu'à présent. En ce moment, j'ai tant de choses en tête et tant d'entreprises que je ne suis vraiment pas en état de prendre part moi-même à l'adaptation de la partition, mais je crois que tout est en très bonnes mains,

si je vous en laisse le soin ; je vois au moins que vous traiterez mon ouvrage avec plus de douceur et d'égards que les maîtres de chapelle allemands. Cette œuvre de jeunesse est aujourd'hui si loin de moi qu'un nouveau remaniement de la partition me serait tout à fait impossible. C'est pourquoi, je vous en prie, tirez-vous d'affaire sans moi ! Je me permettrai seulement de vous donner quelques conseils.

Ne vous laissez pas égarer par les remarques de Liszt sur la longueur excessive de l'opéra. Il n'en a pas été frappé lors d'une représentation à Dresde, à laquelle il assistait ; il n'a trouvé nécessaire d'y faire des coupures qu'au moment où il a songé à adapter la partition aux ressources très faibles du théâtre de Weimar. La partition que possède actuellement M. Schott, de Mayence, et que vous pouvez lui demander, contient l'opéra tel que je l'ai donné en dernier lieu à Dresde, et, je vous l'assure, dans ces conditions, il n'a pas paru trop long au public.

Je doute seulement du succès de votre division projetée du finale du troisième acte. Croyez-moi, ce n'est pas la longueur de l'ouvrage qui épuisait le public, mais bien la forte accumulation des chœurs et des effets des masses. J'ai toujours remarqué que, pour la jouissance, le troisième acte était musicalement de trop après le deuxième acte déjà si brillant et si bruyant ; la nuance guerrière notamment qui intervient ici, le tumulte du combat, etc., fatiguaient l'auditeur, et, au point de vue purement musical, on eût souhaité la suppression totale du troisième acte, afin qu'au deuxième acte éclatant et émouvant succédât immédiatement le quatrième, d'un caractère plus tranquille et plus doux.

Ainsi, le troisième acte est le vice dans l'économie de l'ensemble ; il assourdit, et, comme il était d'une importance dramatique trop grande, j'ai dû me mettre à le raccourcir, du moins autant que possible. Si maintenant vous faisiez de nouveau commencer le quatrième acte par la nuance guerrière du troisième, ce serait évidemment, d'après mon expérience, augmenter encore le mal. Qu'il

faille ici retrancher beaucoup de morceaux qui, pris isolément, plaisent précisément à votre goût, c'est là justement la punition du *trop*.

Au cinquième acte, la scène avec Irène doit, dans tous les cas, être conservée jusqu'à la fin de la cavatine : « *Wohl liebt ich glühend meine hohe Braut* ».

Voilà mes conseils en général. Vous n'avez d'ailleurs à vous en tenir aucunement aux coupures des maîtres de chapelle allemands : elles sont grossières et vides de sens, comme tout ce que font ces Messieurs. Elles ne proviennent pas de moi.

Et maintenant, ne vous fâchez pas contre moi si, — *pour le moment*, je ne puis pas m'occuper davantage de la chose. Je suis sur le point de partir ; je reviendrai, il est vrai, dans huit jours ; mais je dois ensuite me rendre à Vienne, et je vous prie alors, si le temps est venu, de me faire savoir quand je devrai arriver à Bruxelles.

Remercîmenrs affectueux pour votre zèle. Je suis aussi d'avis que le *Rienzi* en français est une heureuse tentative.

Votre bien dévoué

RICHARD WAGNER.

On sait les choses que Wagner avait en tête ainsi que les entreprises qu'il méditait, en ce mois d'octobre 1862. Rentré en Allemagne depuis que son exil avait été restreint au seul royaume de Saxe, il était toujours possédé de la même idée fixe : faire exécuter *Tristan et Yseult*. M. Adolphe Jullien nous explique d'une manière précise quelle était sa vraie situation (1).

A ce moment-là, Wagner était à bout de ressources, et, pour soutenir sa précaire existence, il dut organiser une série de concerts où il conduisait principalement les sym-

(1) *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, ouvrage cité.

phonies de Beethoven et des fragments des *Maîtres Chanteurs* et des *Nibelungen*. De décembre 1862 à décembre 1863, il courut le monde, dirigeant des festivals de ce genre à Leipzig, à Vienne, à Prague, à Saint-Pétersbourg, à Moscou, à Pesth, à Breslau et de nouveau à Vienne, où il donna plusieurs concerts au théâtre *An der Wien*, où il émerveilla le public par une exécution, tout à fait dans la vraie tradition, de l'ouverture de *Freischütz*.

Au milieu d'une activité aussi compliquée, Wagner ne devait guère songer à la Belgique. *Rienzi* lui importait peu désormais, bien qu'il se montre encore indulgent pour cette œuvre de jeunesse, ainsi qu'on a pu le voir dans sa lettre à M. Jules Guilliaume. Il serait venu à Bruxelles probablement s'il en avait eu le loisir; mais les circonstances lui évitèrent cette peine. Des difficultés survenues au théâtre de la Monnaie firent ajourner *Rienzi* à des temps meilleurs. Lorsque M. Pasdeloup prit la direction du Théâtre-Lyrique, il conçut le projet d'y représenter cet opéra. On jeta les yeux sur la traduction de M. Guilliaume, auquel on adjoignit pour collaborateur, M. Ch. Nuitter. L'éditeur Flaxland grava la partition avec paroles françaises, et l'ouvrage passa, pour la première fois à Paris, le 6 avril 1869 (1).

---

(1) Il peut être fait un rapprochement entre ce que Wagner écrivait à Mme Catulle Mendès à cette occasion, et la lettre qu'il adressait, en 1862, à M. Jules Guilliaume :

« Croyez-moi, Madame, les choses en étant où elles en sont, je ne saurais faire autre besogne qu'écrire mes œuvres, et, pour ce qui est de leur sort, tant dans mon pays qu'à l'étranger, m'en soumettre à leur étoile et à mes amis. Je ne suis pas l'homme des accommodements, et cependant ces accommodements sont parfois indispensables. Je me retire donc, afin de ne pas rendre plus

Le *Messager des Théâtres* dit au sujet des traducteurs :

Nous ne sommes pas aptes à juger le poème de *Rienzi* en allemand. Mais nous avons apprécié, dans la traduction française de MM. Nuitter et Guilliaume, de fort beaux vers qui pourraient se passer du secours de la musique.

M. Jules Ruelle, correspondant parisien du *Guide musical*, signale certaines faiblesses de l'œuvre, et ajoute :

MM. Guilliaume et Nuitter ont fait de leur mieux, leur travail est digne d'éloges, mais comme ils ne pouvaient changer la nature de l'ouvrage ni modifier la partition, leur responsabilité est dégagée, et nous n'aurons que des compliments pour eux.

Une lettre inédite de Wagner, datée du 27 décembre 1849, et dont M. Camille Benoît nous a révélé l'existence (voir *Guide musical* du 30 septembre 1886), nous apprend qu'un autre de nos compatriotes a failli avoir l'honneur de travailler à un poème pour Wagner. Il s'agit de Gustave Vaëz et d'un plan d'opéra tiré de la légende scandinave de *Wieland le forgeron*. Le librettiste et le musicien étaient très liés :

âpre encore à mes amis de France la voie si âpre déjà qu'ils ont choisie en essayant de naturaliser en France une individualité essentiellement germanique. Si cette naturalisation est possible, elle se fera par eux et sans moi ; si elle n'est pas possible, je déplorerai leurs peines en me consolant par la pensée qu'eux, aussi bien que moi, ont puisé leurs forces ailleurs que dans l'idée d'un succès, et que leur conviction, pareille à la mienne, les rend indépendants de la bonne et de la mauvaise fortune. R. W. »

Pour commencer, dit Richard Wagner, j'attaque la forme de l'opéra en cinq actes, puis je donne l'assaut à la règle d'après laquelle il doit y avoir un ballet spécial dans tout opéra. Si je réussis à enflammer Gustave Vaëz, à lui communiquer l'intelligence de mon dessein, à lui inspirer la volonté de le mettre avec moi à exécution, ce sera parfait; sinon, je chercherai aussi longtemps qu'il faudra, jusqu'à ce que j'aie trouvé le vrai poète... (1).

Le vrai poète! Le seul poète! Wagner ne devait pas le chercher ailleurs que chez lui-même. Son génie était double; il l'a bien montré, et son ami Van Nieuwenhuysen, dit Vaëz, en est resté à sa part de collaboration dans la *Favorite*.

Et pendant qu'en Belgique l'indifférence continue de régner dans toute sa laideur, en Allemagne les ouvrages de Wagner s'emparent peu à peu des théâtres; des discussions passionnées agitent les esprits; de véritables tempêtes éclatent; en un mot, il y a désarroi complet parmi les amateurs des vieilleries du passé. Grâce à la générosité du jeune roi Louis II de Bavière, Wagner fut bientôt à même de réaliser ses vastes projets. Elle rendit possible la représentation, à Munich, de *Tristan* (10 juin 1865), et puis successivement des *Meistersinger* (21 juin 1868), du *Rheingold* (22 septembre 1869), de la *Walküre* (26 juin 1870).

Le premier roi des Belges, lui aussi, s'était épris d'une véritable passion pour les œuvres de Wagner. Léopold Ier allait peu au théâtre, peut-être bien, parce que la musique qu'on y faisait n'était pas de son goût. Il se rattrapait dans

(1) Cette lettre est dans la correspondance de Wagner avec Uhlig, etc., publiée par Breitkopf et Hærtel. (Leipzig, 1888.)

l'intimité, car nous savons qu'un pianiste de mérite, M. Alexis Ermel, pendant bien des années, lui joua du Wagner, et que ce sont les fragments du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhœuser* qui eurent le don de charmer les derniers jours du roi.

Le wagnérisme comptait déjà nombre d'adhérents parmi les chefs du mouvement musical à Bruxelles. Ses premiers apôtres poursuivaient la lutte, réclamant en faveur des œuvres de Wagner une place, si modeste fût-elle, dans le répertoire du théâtre de la Monnaie. M. Guilliaume continuait dans le *Guide musical* son travail d'examen à l'égard des productions nouvelles de Wagner; il commençait (12 décembre 1867), la traduction des importants articles d'esthétique de la *Suddeutsche Presse* (1), de Munich. Plus tard (16 janvier 1868), il relevait l'inexactitude et l'injustice des critiques formulées par F. Clément dans son ouvrage : *les Musiciens célèbres depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours*, faisait connaître, en un article descriptif (28 mai 1868), le poème des *Maîtres Chanteurs*, et publiait (28 janvier 1869) un intéressant article biographique sur Hans de Bulow.

M. Edmond Vander Straeten, de son côté, dans le *Guide* (22 novembre 1866), traçait un tableau de la réaction qui se manifestait à Paris en faveur de Richard Wagner, et recommandait, « à tous les musiciens, jeunes et vieux », la lecture de l'ouvrage de M. de Gasperini (2), qu'il citait comme exemple.

---

(1) Ce travail, interrompu à la suite d'une direction nouvelle donnée par l'auteur lui-même à sa publication, a paru en brochure sous ce titre : *Art et Politique,* par Richard Wagner, première partie. (Bruxelles, J. Sannes, 1868.)

(2) *La Nouvelle Allemagne musicale.* Ouvrage cité.

Paris semblait, en effet, se réveiller ; les journaux affirmaient que *Lohengrin* serait donné dans le courant de l'hiver 1866-1867, au Théâtre-Lyrique, ce qui faisait dire à Théophile Gautier :

Espérons que l'aimable plaisanterie sur la musique de l'avenir ne se renouvellera pas, et qu'on écoutera avec une attention respectueuse l'œuvre du plus grand génie musical de l'Allemagne moderne.

M. Vander Straeten poussait maintenant à la représentation de *Lohengrin,* qui venait d'être traduit en français, et n'avait pu être donné à Paris, par suite de la déconfiture de M. Carvalhó. Il suffisait de vouloir : costumes, décors, tout était prêt. On écoutait volontiers les conseils dans ce temps-là. A peine le critique eût-il parlé, que les rôles furent distribués à MM. Massy, Dumestre et à Mmes Marthy et Ferdinand Sallard. Mais tout se borna là. Deux de ces chanteurs résilièrent peu de temps après ; la direction Letellier n'eut pas la gloire de représenter *Lohengrin*.

Piqué au jeu, M. Samuel donnait libre cours à ses prédilections en faisant exécuter pour la première fois, aux Concerts populaires, l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. C'était faire preuve de courage alors qu'un mois auparavant elle avait été huée d'un bout à l'autre aux concerts Pasdeloup. Cependant tout se passa avec calme. « L'accueil fait à l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, dit le *Guide musical*, a été tel qu'il pouvait être dans une ville située à soixante lieues de Paris, c'est-à-dire pleine de défiance et de réserve. Il nous coûte d'autant moins de le constater que nous n'avons pas oublié l'insuccès des premières exécu-

tions à Bruxelles de l'ouverture du *Tannhæuser*, qui a conquis depuis ses lettres de naturalisation. »

Il faut bien se représenter que l'exécution d'une musique aussi neuve et aussi difficile ne pouvait être facilement intelligible dès le début. Nos chefs d'orchestre, si bien intentionnés qu'ils fussent, ne possédaient aucune notion quant aux mouvements, aux nuances, au style et, en somme, à tout ce qui constitue le caractère propre et l'allure générale des dernières œuvres de Wagner.

Ainsi s'explique l'hésitation du public, et cela fait même excuser, jusqu'à un certain point, les erreurs de la critique. Quelques mois auparavant, au cours d'une répétition, l'orchestre de la Monnaie avait fait au Waux Hall une lecture de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. Les artistes eux-mêmes n'y comprirent absolument rien ; ils se regardèrent stupéfaits et s'abstinrent de recommencer.

Ces considérations plaident en faveur de M. Ed. Fétis, lorsqu'il entreprend d'analyser la célèbre préface instrumentale. (*Indépendance*, 23 novembre 1868.)

Le début de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* est pompeux et d'une assez grande tournure. Une espèce de fausse fugue se jette à travers cette phrase d'introduction, comme pour prouver que l'auteur ferait de la science, s'il en avait la fantaisie. Vient ensuite une espèce de causerie intime entre la flûte et le cor, interrompue par une marche vigoureuse et bien rythmée, sur laquelle on s'imagine voir défiler un cortège ainsi que cela se pratique dans la *Juive*, dans *Charles VI* et dans la *Reine de Chypre*. Tout cela était bien décousu, mais on comprenait. A dater de ce moment, on ne comprend plus, on tombe dans la rêverie, dans le

vague, dans la confusion. Tenez pour certain que l'auteur sait bien ce qu'il fait, et que si vous ne saisissez pas sa pensée, c'est qu'il se plaît à la cacher. Quoi qu'il en soit, on a perdu le sentiment de la tonalité, tant les modulations se pressent. Nous parlons de modulations; mais il n'y en a pas, lorsqu'on est dans tous les tons à la fois. Après quelques tentatives d'apparition d'un chant brusquement interrompu, tous les instruments partent à la fois, dans des directions opposées, comme les fusées du bouquet d'un feu d'artifice. Le calme, qu'on n'attendait plus, renaît et l'on entend un petit intermède d'instruments à vent d'un caractère archaïque qui n'est pas sans mérite et qui repose agréablement l'oreille. Ce repos n'est pas long; il est suivi d'une explosion formidable d'accords étranges d'où se détache une phrase qui semble aspirer à se manifester comme mélodie, mais contre laquelle viennent se heurter à chaque instant des brutalités d'harmonie et de sonorité. Il y a trois progressions successives qui paraissent annoncer la fin du morceau dont, naturellement, la première seule produit de l'effet. On s'est moqué du *crescendo* de Rossini : en faire trois passe pour un trait de génie.

Nous avouons ne pas comprendre M. Ed. Fétis quand il persiste à insinuer que Wagner, « dont la grande intelligence ne saurait être révoquée en doute », ne recherche que la notoriété, et que ses œuvres sont faites dans le seul but de soulever des polémiques et des discussions qui attirent l'attention sur son nom.

Peut-être aurait-il pu faire des chefs-d'œuvre, nous n'en savons rien, ni lui non plus, puisqu'il n'a pas essayé : il a mieux aimé, pour atteindre plus sûrement son but, faire des choses bizarres, des choses contraires à toutes les idées reçues et qui ne pouvaient pas manquer de provoquer d'ardentes discussions, attendu que si les théories abso-

lument fausses sont repoussées par le plus grand nombre des esprits, elles trouvent infailliblement des défenseurs fanatiques.

A Paris, continue M. Ed. Fétis, on a sifflé l'ouverture des *Maîtres Chanteurs;* à Bruxelles, c'est par le silence que ce morceau a été accueilli. Nous aimons mieux cette manifestation-ci que l'autre. On a dit que le silence était la leçon des rois ; c'est aussi la leçon des auteurs qui travaillent en vue des applaudissements de la foule et dont l'ambition ne saurait être plus trompée que par l'indifférence publique.

L'opinion de M. Ed. Fétis n'a guère beaucoup varié par rapport à l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. En 1885, il ne lui trouve « rien de particulièrement caractéristique. C'est une page symphonique riche d'agencements de thèmes et de combinaisons de timbres, tels que Richard Wagner savait en écrire ». Rien de plus. A tout prendre, il y a autrement d'humour dans les réflexions suivantes suggérées à M. Albert Wolff, du *Figaro*, après le concert Pasdeloup :

Rien n'est plus facile que de faire une pareille musique. Prenez quelques morceaux de vieux fer, coupez dix ou douze boutons de sonnettes en cuivre, procurez-vous sur un toit une certaine quantité de zinc, ajoutez à tout cela de la porcelaine fêlée et ce que vous pouvez réunir de morceaux de verre, puis un filet de vinaigre et un peu de vitriol, jetez le tout dans une casserole, remuez ferme, et cette cacophonie pourra hardiment se placer à côté des fragments de Wagner que nous avons entendus hier...

Un jugement sur Wagner qu'il est précieux de recueillir, en ce temps de luttes et de controverses, est celui que Peter Benoit émit dans les lettres qu'il adressa de Paris au *Guide musical*

(22 octobre 1868), sous ce titre : *la Nouvelle Ecole musicale flamande :*

Wagner est un Allemand de pure race, comme Weber, Goëthe, etc. Il s'est retrempé dans la poésie populaire, source de tout art vrai, il a repris les légendes, les contes naïfs, les faits héroïques, il les a agrandis par ce souffle puissant qui transforme les choses simplement populaires en de véritables œuvres d'art.

De temps en temps apparaissent, pour l'affirmation du progrès, des hommes dont la nature se sert pour se manifester dans toute sa force, pour révéler au monde ses trésors, ses secrets mystérieux : ces hommes, pénétrés d'eux-mêmes, c'est-à-dire de leur existence propre (*Das Dasein*), s'élancent courageusement dans le domaine de l'innovation, et achètent durement par leurs travaux, leurs luttes, le droit d'être écoutés, le droit d'être entendus.

Wagner appartient au petit nombre des élus qui, forts de leur conviction, ne négligent rien pour donner à l'art sa plus haute et sa plus complète expression. Il lutta contre l'intrusion des pensées et des formes étrangères à l'esprit de sa race, et c'est surtout à ce point de vue que les artistes de tous les pays doivent se placer pour juger Wagner et le comprendre. Cette préoccupation constante lui fit trouver un mode d'expression plus ou moins en rapport avec la forme des autres auteurs, ce qui fit caractériser sa musique de systématique.

Wagner n'est point un être isolé ; il appartient en entier à la grande et forte race germanique ; ceux qui ont étudié l'homme se sont aperçus qu'il n'existait chez lui nulle excentricité personnelle, et cette forme si abstraite leur apparaît ce qu'elle est en réalité, généralement pure, vraie, expressive et claire. Le côté *physiologique* ou l'explication de la *note* que je viens d'entamer tend aussi à prouver que ce n'est point par la forme extérieure qu'il faut commencer l'étude approfondie d'un maître, mais bien par l'esprit qui a présidé à la conception de ses œuvres.

En défendant Wagner, je ne prétends nullement impliquer que *sa forme* soit la seule vraie, la seule admissible ! Tout mode d'expression, fidèle interprète de la pensée et des sentiments naturels, doit être admis ; c'est la multiplicité des formes qui donne à l'art cette richesse, cette variété inépuisable provenant d'une source unique et profonde : le cœur humain. Pour bien comprendre comment le sentiment général s'unit intimement au sentiment particulier, sachons bien que le *sentiment* est *un* et la pensée *multiple :* du cœur humain jaillit l'expression universelle, de la pensée surgit la forme. La pensée appartient à la race, le sentiment à tous les hommes ; c'est pour cela qu'il n'y a qu'une vérité, mais qu'il est plusieurs moyens de l'exprimer ; c'est pour cela encore que les grands hommes ont été humains en général et de race en particulier.

. . . . . .

L'auteur de l'*Oorlog* défend la cause d'un art national et prend ses principaux exemples en Allemagne. Depuis 1830, rien n'a été négligé pour développer chez nous l'étude du français et, par conséquent, provoquer des tendances qui nous poussent en dehors de notre voie naturelle.

Il faut en revenir à la nature ; abandonner l'esprit d'imitation, afin de ne pas mentir à sa race ; réunir ses forces ; créer un art original ; respecter la langue maternelle, « qui parle le plus intimement au cœur, qui est le relief palpable de nos idées et de nos sentiments », etc. On n'a guère pénétré plus à fond l'essence primordiale de l'art de Wagner que ne l'a fait Benoit dans ces lettres signées « *Pieterszoon* ». Il ne se pouvait trouver non plus un sujet meilleur pour plaider la thèse d'un art national flamand.

La musique de Wagner gagnait lentement du terrain à Bruxelles. La province, de son côté, mon-

trait des dispositions rassurantes. Le 7 avril 1867, au concert des étudiants à Liége, on exécutait la troisième scène du deuxième acte de *Lohengrin;* en juin 1868, l'orchestre des Concerts populaires faisait entendre à Mons l'ouverture du *Tannhœuser;* à la Société de musique d'Anvers (29 avril 1869), on entendait l'introduction et la marche du troisième acte de *Lohengrin;* Courtrai applaudissait, le 4 juillet suivant, une fantaisie sur *Lohengrin,* exécutée par la musique municipale de Tourcoing; la marche du *Tannhœuser* était jouée le 26 décembre, au Cercle des Arts, à Ath, sous la direction de M. A. De Lange, tandis qu'à Gand, le 28 décembre, M. Singelée dirigeait l'ouverture du *Tannhœuser.*

Vers le mois d'août 1869, M. Joseph Dupont faisait entendre pour la première fois au Waux-Hall, à Bruxelles, sa transcription symphonique des *Maîtres Chanteurs.* On connaît, pour l'avoir souvent applaudie, cette belle page instrumentale, où le jeune artiste belge affirmait ses préférences. Il a paraphrasé avec autant de talent que de discrétion les passages saillants de l'immortel et pittoresque chef-d'œuvre : la chanson du Printemps, les strophes de Walther, la marche des Maîtres, la chanson populaire de Hans Sachs, la ronde des Apprentis, la mélopée du Veilleur, la sérénade de Beckmesser, etc. Le tout relié de la façon la plus homogène, sans qu'une note ou un accord discordants viennent troubler la parfaite unité du morceau.

LOHENGRIN

LOUIS BRASSIN venait d'être nommé professeur de la classe de piano au conservatoire royal de Bruxelles. Artiste prodigieusement doué, exempt d'orgueil, n'ayant que de hautes visées, ce virtuose incomparable avait, par dessus tout, le culte des vrais génies. Bach et Beethoven étaient ses dieux. Il les interprétait en maître; il les imposait à l'admiration de ses auditeurs par son style large, expressif et profond.

Sous une apparence de lourdeur que ne tempéraient ni l'accent de sa voix ni sa tenue habituelle, Brassin (1) cachait une âme sensible et délicate. Wagner le subjugua. Les tendres et poétiques

(1) De son vrai nom *De Brassine,* né à Aix-la-Chapelle, le 24 juin 1836, d'une famille d'origine liégeoise.

figures d'Elsa, de Senta, de Sieglinde et d'Eva attendrirent profondément cette belle âme d'artiste. Yseult et Brunnhilde achevèrent la conquête. A de certains moments, Brassin parut avoir abdiqué toute ambition personnelle et renoncé à sa brillante réputation de virtuose pour ne songer qu'aux fantômes qui l'obsédaient. Encore eût-il pu garder pour lui seul une jouissance aussi pure de tout mélange grossier ou banal. Mais il avait trop le besoin de communiquer à autrui l'impression extraordinaire que lui occasionnait la musique de son maître préféré; il voulait qu'on l'admirât avec lui, tout de suite et quand même. Il avait l'impatience et la soif inextinguible de voir triompher Wagner, non pas seulement dans le for de la conscience, mais en plein théâtre, devant une foule enivrée d'harmonie, stupéfaite et pâmée d'émotion!

Brassin semblait avoir été créé pour interpréter la symphonie wagnérienne. Son merveilleux mécanisme, l'art avec lequel il s'entendait à donner aux notes du clavier le coloris de l'orchestre, la grande puissance et l'extrême délicatesse de son jeu plein de contrastes contribuaient à faire de lui un initiateur dont l'exemple convertissait les plus rebelles. Il avait formé des élèves qui s'associaient à ses préférences, et l'on n'a pas oublié dans le monde, à Bruxelles, la façon brillante dont Mlle Laure Van Cutsem interprétait les transcriptions libres du *Rheingold,* de la *Walküre,* etc. Les pianistes Rummel et Kefer ont hérité de sa puissance dans l'interprétation de la musique de Wagner.

Les efforts réunis de Brassin et de ses adeptes devaient amener la direction du théâtre de la Mon-

naie à s'occuper enfin des œuvres de Wagner. C'était en 1869. M. Vachot venait de prendre en main les destinées de notre première scène lyrique; on lui persuada qu'il devait monter *Lohengrin,* et, sans plus attendre, notre impresario décida que *Lohengrin* serait joué (1). En ce temps-là, M. Singelée était chef d'orchestre et remplissait ces importantes fonctions à la satisfaction générale. Mais autre chose était de diriger du Rossini ou du Meyerbeer, autre chose de monter une œuvre aussi complexe et aussi nouvelle dans la forme que le *Lohengrin* de Wagner. Brassin, qui veillait au grain, parvint, à force d'adresse et de diplomatie, à persuader au directeur de la Monnaie qu'il devait s'adresser à Hans Richter, l'ami et le disciple de Wagner, le seul chef d'orchestre qui fût capable de mener à bien une entreprise facile avec lui, périlleuse avec tout autre. Dès le mois d'octobre, on traitait avec le capellmeister allemand chargé exclusivement de diriger les études de *Lohengrin.* M. Singelée, consulté par M. Vachot, approuva de la meilleure grâce du monde les projets de son directeur, et s'offrit modestement à partager avec Hans Richter les responsabilités de l'exécution.

Il va sans dire que Brassin prêta son concours au travail des répétitions et qu'il redoubla de zèle pour gagner aux futures représentations de *Lohengrin* le plus de sympathies possibles. Dans sa petite

(1) En faisant connaître, au début de la campagne théâtrale 1869-1870, la composition de la troupe, M. Vachot annonçait également la *Flûte enchantée, Fidelio* et les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg.* M. Vachot dut s'en tenir à *Lohengrin.* La *Flûte enchantée* et les *Maîtres Chanteurs* ont été représentés sous la direction Stoumon et Calabresi. *Fidelio* vint, après une longue attente, couronner dignement la direction trop courte de MM. Dupont et Lapissida.

maison de la rue du Commerce, il conviait chaque dimanche les catéchumènes à venir s'initier à la légende du chevalier au cygne. « De sa voix traînante et nasillarde, écrit une aimable musicienne, Brassin commentait dans un langage pittoresque et tout personnel, cette œuvre si profondément poétique et troublante. Et lorsque ses doigts prestigieux parlaient, c'était une lumière qui jaillissait. »

A peine débarqué, Hans Richter courut se joindre à ce groupe de prosélytes et il prêcha d'exemple en interprétant tour à tour chacun des rôles de la pièce. Mlle Sternberg (1), chargée du rôle d'Elsa, s'y fit entendre également de manière à faire concevoir des espérances qui se réalisèrent pleinement à la représentation.

Richter n'avait pas tardé à se créer des amis à Bruxelles; sa physionomie aimable, son air de bonhomie, où se devinait cependant une grande fermeté de caractère, prévenaient en sa faveur. D'autre part, son talent attirait les jeunes artistes, qui mirent son séjour à profit pour faire avec lui un cours d'instrumentation et de lecture de la partition d'orchestre. M. Félix Pardon, un jeune musicien qui donnait des espérances, se montra bientôt digne d'un tel maître en déchiffrant devant une petite réunion d'artistes et d'amateurs la grande partition de *Lohengrin*.

Au théâtre, les choses n'avançaient guère. M. Peschard, ténor d'opéra comique, à qui l'on avait confié le rôle de Lohengrin, était constamment

(1) Hanna Sternberg, fille d'un facteur de pianos, aujourd'hui Mme veuve Vaucorbeil.

indisposé, et l'on devait avoir recours, pour le suppléer aux services de M. Blum, qui faisait la navette entre Paris et Bruxelles. M. Vachot n'était rien moins que rassuré sur le succès de l'œuvre. Richter le contrariait beaucoup en s'opposant aux larges coupures au moyen desquelles le directeur croyait alléger la partition, sauf à les compenser par l'introduction d'un divertissement chorégraphique. On devine quelle dut être l'attitude de Richter en présence d'une proposition pareille; lui qui venait de passer de longs mois dans l'intimité de Wagner, à Triebschen, près de Lucerne, travaillant avec le maître, se pénétrant de sa religion et du respect de ses œuvres.

M. Léon Dommartin a rappelé plus tard, d'une façon amusante (1), les démêlés de Richter avec le directeur de la Monnaie :

Un bon type, ce Richter, et un fameux musicien. Il fallait le voir aux prises avec le père Vachot, qu'il appelait, dans son jargon germaniqne, « Mosié Fajotte », de l'air d'un carnassier qui aiguise ses crocs.

Richter, doux comme un agneau dans les circonstances ordinaires de la vie, devenait féroce dès qu'il s'agissait de son idole. Le père Vachot avait sa manie d'arrangement, voulait sabrer à tort et à travers dans l'opéra; l'autre poussait des hurlements, prenait à témoins les dieux et les hommes, les chanteurs, l'orchestre, les machinistes et les pompiers; il allait gémissant d'une voix lamentable, faisant de grands bras :

« Il me coupe tout! Il me coupe tout!!! »

Mais l'idée la plus triomphale du père Vachot fut celle d'introduire un ballet au second acte, — sous prétexte que ça manquait de divertissement!!!

(1) *Chronique*, février 1878.

Une bonne petite entrée de ballet à la suite du cortège nuptial arrangerait tout.

Ce jour-là, Richter, suffoqué par l'indignation, pensa mourir. — Vachot aussi, — l'autre ayant parlé sérieusement de l'étrangler.

Voulant satisfaire la curiosité qui, en ce moment-là, s'attachait au nom de Wagner, l'Association des artistes musiciens projeta de donner un concert composé, en partie, de ses œuvres et dirigé par Hans Richter. M. Vachot prêtait gracieusement la salle ainsi que les chœurs de la Monnaie. Le programme était même arrêté : on jouerait l'ouverture du *Vaisseau fantôme,* la marche des nobles du *Tannhœuser,* la septième symphonie de Beethoven, l'introduction du troisième acte des *Maîtres Chanteurs* et l'ouverture du *Tannhœuser ;* M. Henry Warnots dirait, en outre, la chanson du Printemps et l'air de Walther des *Maîtres Chanteurs.* Ces brillantes promesses ne devaient pas se réaliser. Un dissentiment qui éclata au sein de la commission des Artistes musiciens fit avorter le concert, au grand déplaisir de ceux qui trouvaient longue l'attente de *Lohengrin.*

Il fallait pourtant bien sortir d'embarras en renonçant à faire chanter M. Peschard, toujours malade. Déjà les répétitions étaient commencées. M. Singelée avait installé au pupitre son confrère de Munich et lui avait remis le bâton de commandement. De leur côté, les musiciens de l'orchestre faisaient l'impossible pour se montrer à la hauteur de leur tâche, ne se laissant point rebuter par les difficultés d'interprétation d'une musique conçue à un point de vue tout nouveau. La direction prit enfin le parti de s'attacher M. Blum jusqu'à la fin

de la saison théâtrale, et ce dernier signa avec M. Vachot un engagement de deux mois, à partir du 10 mars 1870, à raison de 6,800 francs pour dix-huit représentations.

Dès lors, tout fut bientôt prêt, et, le 22 mars suivant, eut lieu la première de ce même *Lohengrin* qui avait été représenté à Weimar, sous la direction de Liszt, vingt ans auparavant.

Ce fut un éclatant succès, malgré les imperfections relatives de la mise en scène et de l'exécution.

Il est évident, dit M. Jules Guilliaume dans le *Guide musical*, qu'il manque au théâtre de la Monnaie un régisseur capable de comprendre et de réaliser les intentions du poète; et il est regrettable que M. Blum, chargé du rôle principal, ne donne pas plus de couleur à la physionomie de son personnage. Il détaille avec assez de grâce les passages élégiaques de son rôle, mais l'autorité lui fait défaut, plus encore que la voix, qui a plus de charme que de puissance. M. Troy, qui promettait un excellent Telramund, était indisposé, et il est des moments où il a jugé prudent de ne pas ouvrir la bouche. M. Pons fait chevroter les récits d'Henri l'Oiseleur. On voit que, du côté de la barbe, l'interprétation du *Lohengrin* laisse à désirer. La palme appartient au sexe faible, à Mme Derasse, qui a donné beaucoup plus qu'on n'attendait de son talent, et surtout à Mlle Sternberg, qui a gagné, ce soir-là, ses éperons de grande artiste. Des éloges sont dus aux chœurs, qui se tirent à merveille des difficultés de cette partition, et qui, sans doute, chanteront désormais plus juste l'appel matinal du second acte. L'orchestre, dirigé par Richter, auquel le public a fait fête, n'a jamais si habilement manœuvré. Mais aussi, quel admirable rôle lui a donné le compositeur. Que de surprises, que de trouvailles, que d'idées et d'effets dans cette prodigieuse instrumentation.

M. Charles Tardieu, de son pinceau spirituel, va nous dépeindre la physionomie de cette première de *Lohengrin :*

La salle est en feu. On respire à peine. Les dames s'éventent, les hommes passent leurs mouchoirs sur leurs fronts ruisselants. Tout le monde est brisé. Abandonnons notre stalle, et faisons un tour dans les couloirs pour nous remettre, et pour recueillir les impressions d'un chacun. Quel changement depuis dix ans ! Je me rappelle le concert donné, dans cette même salle de la Monnaie, par Richard Wagner, dirigeant l'exécution de quelques morceaux de son œuvre. La foule applaudissait, parce que l'effet de cette musique est irrésistible ; mais pendant les entr'actes, que de sarcasmes isolés, que d'éreintements de parti pris. J'entends encore des gens qui n'avaient prêté à l'exécution qu'une oreille discrète et prévenue, et qui, jugeant sur la foi de critiques allemands et français, adversaires passionnés de la nouvelle école, faisaient des gorges chaudes de la musique de l'avenir. La musique de l'avenir ! Cela disait tout. Le mot de Bischoff, le critique défunt de la *Gazette de Cologne*, ce mot faussement attribué à Wagner lui même, avait fait fortune. *Tannhæuser*, *Lohengrin* et le reste, c'était la musique de l'avenir, donc cela était absurde et détestable, et, parmi les musiciens eux-mêmes, plus d'un aujourd'hui converti par l'étude à l'admiration de cet art nouveau qu'il ignorait alors, ne se gênait nullement pour condamner sans rémission les conceptions insensées de cet audacieux Wagner, de ce téméraire, de ce révolutionnaire, de cet ambitieux, auquel on refusait alors assez généralement le génie et la science. On ne le condamne plus aujourd'hui. On ne le dénigre plus avec le même sans façon, et, à en juger par le public de la première représentation, ses partisans paraissent avoir la majorité. Sans doute, il y a encore des débineurs grincheux, et je puis même vous citer quelques débinages assez amusants. On disait à un artiste de l'orchestre : « Wagner vous a taillé de la besogne. Votre tâche semble des plus

ardues. » — Oh! non, répond le symphoniste; rien de plus facile; on entre, on commence et l'on finit quand on veut. » — La plaisanterie est drôle, mais elle n'abusera que ceux qui n'auront aucune idée de l'instrumentation savante et voulue du maître novateur. Pour donner dans ce panneau, il faut n'avoir jamais lu ou entendu une note de Wagner. Autre exemple : Je passais derrière le parterre, après le premier acte, lorsque j'entendis un artiste distingué, dont la voix de ténor et le talent de chanteur ont fait jadis les beaux jours du théâtre de la Monnaie, pendant plusieurs campagnes, résumer ainsi son opinion : « C'est du Verdi tout pur ». Pourquoi pas de l'Offenbach? La boutade serait plus gaie, et moins éloignée de la vérité, car Offenbach blague, le rire aux lèvres, ces mêmes traditions lyriques que Wagner démolit le plus sérieusement du monde. Offenbach donne à la facture des chiquenaudes, Wagner des coups de lance. Du Verdi tout pur! Impossible de tomber plus mal. Mais ce ne sont là que des mécontentements exeptionnels qui se cachent dans les petits coins. Notez, je vous prie, ce contraste : il y a dix ans, aimer et défendre Wagner, c'était faire preuve de mauvais goût et d'imbécillité. A ce jeu, on passait pour un ignorant ou pour un fou. Les plus indulgents vous tournaient le dos en refusant de discuter une opinion que l'on daignait n'attribuer qu'au désir de braver le sentiment public, pour vous créer à peu de frais une originalité. C'était la mode de conspuer Wagner, maintenant la mode a tourné, et je vois bien des gens qui, sans conviction, sans aucune idée personnelle en matière d'art, se paient le genre de l'admiration wagnérienne, parce qu'elle est bien portée. Hier, le wagnérisme était un paradoxe ou une hérésie; aujourd'hui, c'est déjà une religion; espérons que demain ce ne sera pas un fanatisme aveugle et indépendant. (*Précurseur.*)

L'*Echo du Parlement* cite les particularités de la représentation en énumérant les passages de la partition qui ont provoqué le plus d'enthousiasme:

A son arrivée au pupitre, le chef d'orchestre Richter a été chaleureusement applaudi. Puis a commencé une série d'ovations bruyantes, tant pour les chanteurs que pour les instrumentistes. J'en détache de mémoire les parties suivantes : Au premier acte, introduction, apparition du libérateur, promesse du secret, prière avant le combat, après laquelle une couronne est offerte à Richter, finale suivi de rappel; au deuxième acte, extase d'Elsa à la fenêtre, duo d'Elsa et d'Ortrude, chœur de la présentation, imprécation d'Elsa, finale également suivi de rappel; au troisième acte, introduction et chœur des noces, duo d'Elsa et de Lohengrin, révélation et adieu de celui-ci. Cette fois, rappel de M. Richter et de tous les artistes. L'enthousiasme n'était point localisé : toute l'assemblée y a pris part.

Le ton général de la presse belge fut hautement favorable à l'opéra de Wagner (1). On s'accordait à lui trouver toutes les qualités qui constituent une grande œuvre lyrique et à lui reconnaître une originalité profonde. Peut-être est-il moins intéressant de rappeler en détail toutes ces formules élogieuses que de faire place aux griefs, d'ailleurs très courtoisement exprimés, de l'un des rares critiques imbus de l'opinion contraire.

Ce n'est pas sans dédain que M. Ed. Fétis traite

---

(1) La presse parisienne ne resta pas complètement indifférente à l'apparition de *Lohengrin* au théâtre de la Monnaie. Dans son ouvrage : *Richard Wagner jugé en France,* M. Georges Servières rappelle que, le 22 mars 1870, plusieurs wagnériens français s'étaient rendus à Bruxelles pour la première représentation de *Lohengrin*. « Mme Judith Mendès, à cette occasion, écrit dans la *Liberté* (26 mars), un nouvel article-paraphrase sur *Lohengrin*, M. Catulle Mendès rédigea un compte rendu pour le *Diable* (26 mars). La *Cloche* des 26 et 28 mars publiait un éloge pompeux de l'opéra de Wagner, où un journaliste allemand, M. Wittman, proclamait que la musique de *Lohengrin* est *claire, limpide, facile à comprendre.* »

le sujet de *Lohengrin* de « fabliau ». Après en avoir fait l'analyse, il continue en ces termes (1) :

Tout cela est bien innocent, bien naïf, bien enfantin. Les merveilleuses histoires qui faisaient la joie de nos pères, que les trouvères allaient réciter de château en château, ne peuvent plus nous intéresser. On lit encore avec plaisir les naïfs récits des poètes et des chroniqueurs du moyen âge en les considérant comme des monuments de l'histoire littéraire, en les prenant comme des sujets d'études archéologiques, mais, transportés au théâtre, ils perdent toute leur saveur. Le drame musical, comme le drame littéraire, doit nous mettre en présence de personnages réels, d'actions dans lesquelles se manifestent des sentiments analogues à ceux que nous pouvons éprouver nous-mêmes. Ce ne sont pas les promesses d'un chevalier du Saint-Graal, les sortilèges d'une méchante princesse et les malheurs d'un enfant métamorphosé en cygne qui sauraient nous intéresser, nous émouvoir.

On a dit que, de notre temps, l'art doit être humain, que le règne des dieux et des héros est passé, que les auteurs dramatiques, aussi bien que les peintres, doivent s'attacher exclusivement à représenter l'homme, les sentiments humains, les passions humaines. Si ce sont là, en effet, les idées de notre temps, il faut avouer que le drame chevaleresque et mystique de *Lohengrin* est en contradiction avec ce qu'elles réclament. Il est une expression dont on se sert habituellement pour qualifier, pour louer les œuvres qui répondent aux besoins d'émotions de l'époque actuelle : on dit qu'elles sont *vivantes*. Voilà une épithète qu'il est impossible d'appliquer au *Lohengrin*, dans lequel on ne saurait voir autre chose qu'une évocation de poétiques fantômes.

Citons encore les passages de l'article de M. Ed. Fétis, qui sont relatifs au « système » musical

(1) *Indépendance belge*, 28 mars 1870.

employé par l'auteur de *Lohengrin*. Tout cela paraît vieux d'un siècle!

Le système de M. Wagner repose sur deux principes, qui sont la suppression de ce qu'on appelle les morceaux de chant et l'adoption d'une forme caractéristique prise comme mode d'expression de chaque personnage. Il ne nous paraît pas difficile de prouver que chacun de ces deux principes n'a d'autre fondement qu'une erreur.

Nous ferons remarquer d'abord que si l'on ne voulait admettre que ce qui est rigoureusement conforme à la vérité et à la nature, il faudrait renoncer à l'opéra, à la comédie, au drame. Le théâtre ne vit que d'illusions; il n'existe qu'en vertu de certaines concessions que lui fait la raison du spectateur.

La suppression des morceaux de chant n'est pas seulement une erreur philosophique de M. Wagner, qui se pique pourtant de philosophie; elle est pour le drame musical une cause d'appauvrissement.

On a adressé à la musique de M. Wagner un reproche qui n'est pas fondé : celui d'être difficilement comprise. Elle est difficile à comprendre pour ceux qui s'obstinent à y chercher ce qui n'y est pas, savoir : l'intérêt mélodique des parties vocales, des plans de morceaux nettement tracés, des formes d'un dessin précis et ferme; mais elle sera facilement comprise par ceux qui sauront se contenter de ce qui s'y trouve : des alternatives de puissance et de délicatesse dans le coloris musical, de l'accent dans la force, des teintes vaporeuses pour nuancer les images poétiques, et une recherche excessive des effets d'instrumentation pour remplacer, autant que possible, les combinaisons vocales absentes par système. Nous supposons des auditeurs initiés à la connaissance des procédés techniques, capables de suivre, dans ses complications, le travail harmonique et instrumental, pouvant apprécier les causes des effets de timbres et saisir dans la masse sonore, sans trop s'occuper de la tendresse des

amoureux ou des complots de leurs persécuteurs, les piquantes entrées de la clarinette, du cor ou du basson. Quant à ceux qui attendent d'un opèra des impressions et non des satisfactions d'analyse, il est possible qu'ils trouvent la musique du *Lohengrin* d'une compréhension difficile.

Richard Wagner reçut à Lucerne la nouvelle du succès de *Lohengrin* à Bruxelles. Il s'empressa de remercier son vaillant disciple Hans Richter par la lettre suivante :

Mon cher ami,

Encore une fois, vous avez tenu haut notre bannière. A Munich, lors de la représentation de l'*Or du Rhin*, vous l'avez fait en refusant courageusement de diriger une représentation défectueuse (1); et maintenant, vous l'avez fait en menant à bon port la nacelle de mon *Lohengrin* à travers des écueils et des difficultés de toutes sortes. Sur la terre allemande, il ne s'est pas trouvé une voix d'adhésion à votre courageuse conduite; un chef incapable et des collègues envieux et impatients de prendre votre place se sont empressés de pousser le cri de lèse-majesté; un public indolent a laissé faire. Que le triomphe en langue française nous dédommage des tristes expériences dans notre patrie. Je vous remercie de tout mon cœur et vous prie de remercier entre tous M. Louis Brassin, dont le zèle et l'intelligence vous ont si admirablement secondé.

Tout à vous de cœur. Richard Wagner.

Lucerne, 25 mars 1870.

---

(1) Il s'agit de la première représentation du *Rheingold*, qui eut lieu à Munich, en 1869, contre le gré de Wagner, et que Richter s'était refusé à diriger.

De son côté, Hans Richter devait à ses collaborateurs quelques paroles de reconnaissance; voici deux de ses lettres écrites à cette occasion (2) :

A Messieurs les artistes composant l'orchestre du théâtre royal de la Monnaie.

Messieurs, le lendemain de la victoire remportée par le *Lohengrin* de mon bien-aimé maître Richard Wagner, et au moment de quitter Bruxelles, je suis heureux de pouvoir témoigner hautement mon estime et ma gratitude pour les artistes qui composent l'orchestre du théâtre royal.

Soyez remerciés, Messieurs et amis, de l'infatigable dévouement avec lequel vous m'avez aidé dans ma tâche; vous n'avez pas eu un seul instant d'hésitation, vous avez marché vers notre but commun d'un pas ferme, déployant toute l'énergie de vos talents unis, et c'est pourquoi vous avez mérité que votre part fût si grande et si belle dans le succès obtenu.

Avoir eu l'honneur d'être un soir à votre tête demeurera un des meilleurs souvenirs de ma vie artistique.

Adieu, Messieurs et amis, je vous prie de penser quelquefois à celui qui a été un instant votre chef et qui restera toujours

Votre reconnaissant
HANS RICHTER.

Bruxelles, 23 mars 1870.

A M. Singelée, chef d'orchestre du théâtre royal de la Monnaie.

Cher collègue et ami, les amis de Richard Wagner n'oublieront jamais par quelle admirable abnégation, bien digne d'un artiste de votre mérite, vous avez favorisé le succès de *Lohengrin*, à Bruxelles.

Mais ce succès obtenu, il faut que nous le partagions, mon cher ami ! Je vous rends le bâton de chef d'orchestre

---

(2) *Histoire du théâtre français en Belgique*, par F. Faber.

en vous témoignant toute ma reconnaissance, car c'est à vous que je dois une des plus belles soirées de ma vie.

Quittant Bruxelles dans peu de jours, j'en emporterai, parmi mes meilleurs souvenirs, celui de votre cordiale confraternité.

Au revoir, cher collègue et ami, votre

HANS RICHTER.

Le succès de *Lohengrin* se maintint jusqu'à la clôture de l'année théâtrale. Du 22 mars au 8 mai 1870, c'est-à-dire dans l'espace de quarante-huit jours, ce chef-d'œuvre a été représenté vingt-deux fois. Il eût été impossible de le jouer davantage. Le chiffre le plus bas qu'ait atteint la recette est de 1,802 fr. 50, le 20 avril; le maximum de la recette a été réalisé, le 18 avril, par 4,639 francs. A la première représentation, on avait fait 3,662 francs; à la dernière, 3,709 francs. La moyenne totale des recettes a été de 2,709 francs.

Et pourtant l'exécution fut loin de rester à la hauteur où l'avait laissée Hans Richter. Tandis que les chanteurs solistes s'affermissaient dans leurs rôles, les chœurs et l'orchestre se débandèrent peu à peu. M. Singelée dirigeait péniblement sur une partition de piano et chant; de jour en jour, les nuances étaient moins observées, les mouvements s'altéraient, de nombreux accrocs se produisaient.

Nous n'avons pas voulu, dit l'*Office de Publicité*, troubler la béatitude du caissier de M. Vachot en signalant au public, appelé par le premier et légitime succès de l'opéra, les fâcheuses défaillances des chœurs, de l'orchestre surtout, qui ont fait courir à la partition de Wagner tant de périls désastreux.

Nos reproches aujourd'hui ne compromettent pas le présent, et nous oublierons volontiers le passé, si l'on veut bien nous répondre de l'avenir. Il n'y aurait jamais assez de sifflets dans la salle, assez de sévérités dans la critique, si l'on recommençait l'exploitation de *Lohengrin*, l'an prochain, dans les tristes conditions d'exécution où nous le voyons finir, en ce moment.

Les représentations de *Lohengrin* avaient eu du retentissement en province. De toutes parts, on signale des exécutions de morceaux empruntés aux œuvres de Wagner, témoignant du prestige que l'apparition de ces œuvres excite dans notre monde musical. A Bruges, le 23 janvier 1870, Henri Waelput inaugurait des concerts populaires en faisant exécuter la marche de *Tannhœuser*. Au troisième concert, le programme portait l'ouverture de cet opéra et l'entr'acte des fiançailles de *Lohengrin*. M. Adolphe Samuel allait diriger à Anvers, le 12 février, l'ouverture du *Vaisseau fantôme,* exécutée le 6 du même mois au concert populaire de Bruxelles, et, au concert du 27 mars, cinq jours après la première de *Lohengrin,* des applaudissements frénétiques accueillent l'ouverture du *Tannhœuser*.

Un concert est donné à Liége, par les étudiants, au bénéfice des pauvres de la ville. La première partie, sous le titre de *Passé*, comprend un choix de morceaux empruntés au répertoire de Grétry. La deuxième partie, intitulée *Avenir,* est consacrée à l'ouverture et au premier acte du *Vaisseau fantôme* (1). Le concert se donne sous la direction de

(1) Distribution : Daland, M. Marcotty; le Pilote, M. Delame; le Hollandais, M. Philips. Le programme comporte une brochure de quinze pages.

M. Terry. « L'effet produit sur notre public a été bien et dûment soporifique », dit le *Journal de Liége*. Autre avis du journal l'*Avenir :* « Les deux maîtres, au lieu de se compléter, se sont nui mutuellement ; les compositions de l'un ont été trouvées trop simples, trop claires ; celles de l'autre, trop compliquées, trop confuses. »

La musique de Wagner fait également son apparition à une matinée de l'école de musique d'Anvers, où une élève de l'établissement interprète le rêve d'Elsa de *Lohengrin*. Plus tard, au mois d'août, des élèves de la classe de L. Jorez chantent des morceaux de *Tannhœuser* et de *Lohengrin*. Petit à petit, on s'aperçoit qu'il y a du chant dans cette musique, et qu'il existe même un intérêt mélodique dans les parties vocales. Que de choses on y a découvertes depuis lors !

En Allemagne, le mouvement wagnérien tend à se développer sans cesse. Munich en reste le foyer rayonnant par les libéralités de Louis II, porté plus que jamais à aider son auteur favori. Des représentations modèles suivent les fêtes musicales organisées à Weimar en l'honneur de Beethoven. Le *Vaisseau fantôme, Tannhœuser, Lohengrin* et les *Maîtres Chanteurs* défilent successivement sous la direction de notre compatriote Edouard Lassen, maître de chapelle du théâtre grand-ducal (1).

M. Joseph Dupont qui, sous le pseudonyme de « Pontis », rend compte de ces représentations

(1) Edouard Lassen, né à Copenhague, le 13 avril 1830, est naturalisé belge. Il a monté successivement, sur la petite scène de Weimar, toutes les dernières œuvres de Wagner.

(*Guide musical,* 16, 23, 30 juin, 7 juillet 1870), affirme que l'orchestre et les chœurs ont réalisé des miracles de précision. Ses appréciations sur les œuvres de Wagner font bien pressentir l'homme appelé plus tard à en être le fidèle zélateur à Bruxelles.

Les *Maîtres Chanteurs,* dit entre autres choses M. Dupont, restent jusqu'à ce jour le point culminant de l'œuvre wagnérienne. Nulle part, le musicien ne se révèle contrepointiste aussi remarquable, harmoniste aussi souple et varié! Aucune de ses œuvres ne se distingue par une inspiration aussi originale et soutenue.

A Weimar, M. Dupont s'est rencontré avec des critiques et des musiciens belges, notamment MM. Vander Straeten, Van Gheluwe et Huberti. Brassin est aussi au nombre des auditeurs.

Le souvenir des fêtes de Weimar est consigné dans un *Rapport officiel sur les représentations modèles des œuvres de Wagner, organisées en 1871 à Weimar,* par M. Edmond Vander Straeten, délégué du gouvernement belge. Ce rapport, adressé au ministre de l'intérieur, a eu, dans le journal *De Zweep,* les honneurs d'une traduction flamande, due à MM. Hoste et Van Droogenbroeck. Elle a été tirée à part sous ce titre : *Musikale feesten van Weimar — Wagner* (1). — M. Vander Straeten y présente consciencieusement un exposé des réformes accomplies par Wagner, suivi de l'analyse sommaire des *Maîtres Chanteurs.*

Au mois de décembre 1870, une exécution de l'ouverture de *Tannhœuser* remet en lumière d'anciennes relations entre M. Hasselmans, chef

(1) Brussel, drukkerij D. De Ries, 1871.

d'orchestre du théâtre de Gand, et l'auteur de *Tristan*. Il se fait que M. Hasselmans a été, avec Seghers, en France, l'un des premiers admirateurs de Wagner; qu'il eut jadis l'occasion de lui faire entendre l'ouverture de *Tannhæuser*, et que Wagner, charmé de l'exécution, lui adressa la lettre suivante :

Zurich, le 12 février 1858.

Mon respectable ami,

Lorsque à mon dernier voyage à Strasbourg, j'eus la surprise d'assister à l'exécution de mon ouverture du *Tannhæuser*, que vous avez rendue si touchante et si séduisante pour moi, mon émotion ne tint pas à cette circonstance que j'étais privé depuis longtemps d'entendre exécuter ma musique; c'était plutôt le joyeux étonnement que je ressentais de la perfection de l'exécution même. J'aurais été affligé, en effet, de voir dans votre salle de théâtre, si riche et si splendide, les véritables éléments artistiques négligés. Prévenu peu favorablement pour son établissement lyrique, je craignais fort d'être obligé de me contenter du luxe extérieur du théâtre, et j'étais loin de compter sur une exécution satisfaisante. Quelle a été ma joie d'entendre un orchestre complet, sonore et nuançant avec tant de finesse! Dès les premières mesures de l'ouverture, vous aviez gagné mon cœur, et, dans un recueillement silencieux, je remerciais ma bonne étoile de m'avoir fait trouver, d'une manière inattendue, dans l'excellent directeur de cet orchestre, un chef aussi énergique et d'un goût aussi délicat. Je vous ai prié déjà, après l'exécution, d'exprimer mes remercîments et ma satisfaction aux dignes artistes que vous dirigez. Je vous renouvelle aujourd'hui cette prière, et j'ajoute que je désire bien vivement que vous puissiez réussir à conserver cette belle réunion de forces harmoniques dans cet état florissant. Elle fait honneur à l'art autant qu'à la ville à qui elle appartient, elle m'a fait grand

honneur aussi par l'excellente exécution de mon ouverture. Si plus tard, vous le désirez, et si les circonstances me le permettent, je m'empresserai de vous prêter mon concours pour ces belles exécutions, et, pour cela, j'attendrai que vous veuillez bien m'en donner avis.

Je suis, avec une considération très distinguée et une sincère amitié,

Votre bien dévoué
RICHARD WAGNER.

Dans un concert donné en février 1871 par les étudiants de l'université, Hasselmans fit encore entendre le prélude de *Lohengrin*. La marche religieuse, arrangée pour piano, violon, violoncelle et orgue, en fut rendue par des étudiants polonais « avec une sûreté, une hardiesse et un aplomb qu'on rencontre rarement chez les amateurs », dit une correspondance.

Aux Concerts populaires, durant la saison d'hiver, M. Samuel avait multiplié les occasions d'entendre la musique de Wagner. Le 22 janvier 1871, il faisait exécuter, pour la première fois, *Eine Faust Ouverture,* puis, successivement :

le 5 février, ouverture des *Maîtres Chanteurs* (1);
le 12 — — du *Tannhœuser;*
le 19 — — du *Vaisseau fantôme;*
le 5 mars, — du *Vaisseau fantôme.*

Des Français, que la guerre franco-allemande avait amenés à Bruxelles, sont témoins du succès de ces œuvres. A la reprise de *Lohengrin,* ils paraissent goûter cette musique si nouvelle pour

(1) Cette deuxième exécution de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* fut mieux comprise ; on l'applaudit spontanément. Sauf M. Ed. Fétis (*Indépendance* du 28 février), le public fut conquis.

eux. Sans doute, l'impression qu'ils en rapportèrent dans leur patrie aura contribué à lui faire des prosélytes.

Dans le courant de l'été, à Spa, la Société chorale de Bruxelles, sous la direction de M. Warnots, produisit grand effet avec le chœur des pèlerins de *Tannhœuser* et avec celui des matelots du *Vaisseau fantôme*. Ces deux morceaux se retrouvent au concert de la Chorale (18 décembre 1871), à la salle Marugg.

Autre élément de vulgarisation. M. Joseph Dupont exécute, à la Société royale de Zoologie, sa transcription symphonique de *Lohengrin*. Le futur chef d'orchestre de la Monnaie fait ses premières armes à Bruxelles. On remarque la vigueur qu'il communique à ses exécutants, et on accueille chaudement son œuvre. Cette fantaisie, savamment charpentée, brillamment orchestrée, n'a pas depuis quitté le répertoire des concerts d'été. Les transcriptions de M. Joseph Dupont ont été appréciées à l'étranger : l'orchestre Bilse, de Berlin, jouait celle des *Maîtres Chanteurs* et l'auteur l'a dirigée lui-même avec grand succès aux Concerts Stumpff, à Amsterdam. Wagner ne les désapprouvait pas, ce qui vaut encore mieux !

Toujours sur la brèche, Brassin organise, le 17 avril, au Cercle artistique et littéraire, une audition des *Maîtres Chanteurs,* avec le concours de M. Henry Warnots. Il fait entendre avec sa superbe maestria l'ouverture ainsi que l'introduction du troisième acte. Son partenaire chante trois fragments du rôle de Walther de Stolzing : *Walther vor der Meisterzunft, Walther's Werbegesang* et *Walther's Preislied.*

Lohengrin est repris, le 14 avril 1871, avec une distribution en partie renouvelée. M. Warot se montre de beaucoup supérieur à M. Blum, et M. Jamet, qui remplace M. Pons dans le rôle du roi Henri l'Oiseleur, fait oublier aisément son prédécesseur. Le rôle de Frédéric est tenu par M. Monnier.

A la reprise (29 octobre), la distribution subit de nouvelles modifications. Mlle von Edelsberg vint remplacer Mme Derasse dans le rôle d'Ortrude; elle y fut très dramatique et très vraie. MM. Vidal et Lasalle, obligés d'étudier leurs rôles en très peu de temps, tinrent néanmoins avec assurance l'emploi délaissé par MM. Jamet et Monnier. Quant à Mlle Sternberg et à M. Warot, ils retrouvèrent leur succès de la saison précédente, et parurent mieux que jamais en possession de leurs moyens. L'ensemble de la représentation fut satisfaisant, sans donner toutefois l'idée de ce qu'est une interprétation de *Lohengrin* même sur les scènes allemandes de deuxième ordre.

Dès ce moment, *Lohengrin* est acclimaté à Bruxelles; on ne le discute plus, la curiosité est satisfaite, l'admiration de la masse viendra plus tard. Ecoutons le *Guide musical :*

Ceux qui, à l'époque de son apparition sur notre scène, s'étaient obstinés à ne voir dans ce lumineux chef-d'œuvre qu'un déploiement de sonorités intempestives et un amalgame de phrases musicales d'où la mélodie était proscrite, pour cause d'impuissance, reviennent à la queue leu leu sur leur premier jugement ; ils daignent reconnaître, enfin, que certains passages de cet ouvrage sont admirables, que certains autres ne manquent pas d'expression, que plusieurs morceaux renferment des mélodies exquises, que l'orches-

tration est une merveille ; bref, ceux qui éreintèrent *Lohengrin* avec le plus d'acharnement, avant trois ans, en seront fanatiques au point de donner des crispations, alors, aux enthousiastes des *Maîtres Chanteurs* et de l'*Or du Rhin*.

Et tandis que le flot ne cesse de monter, le faux prophète qui avait voué Wagner à l'oubli, lui et ses œuvres, — François Fétis, — meurt au lendemain de la centième de *Tannhœuser* donnée à Berlin (26 mars). Hanssens le suit de près (8 avril). Tous deux avaient contribué à faire connaître le nom de Wagner ; mais combien différent était le but qu'ils poursuivaient. Le retentissement des victoires remportées par le génie sur l'esprit de réaction aura diversement remué dans leur tombe ces deux grandes personnalités de l'art musical en Belgique.

LE VAISSEAU FANTOME

De toutes les partitions de Richard Wagner, le *Vaisseau fantôme* est la seule qui n'ait pas réussi avec éclat sur la scène du théâtre de la Monnaie. Il n'en est pas une seule non plus, il faut bien le dire, qui y ait été maltraitée avec plus de sans-gêne et de désinvolture. On doit s'étonner que, depuis l'année de sa chute, en 1872, les directions aient laissé s'écouler près de vingt ans avant de relever de cette déchéance l'œuvre qu'une exhibition faite dans les conditions les plus déplorables avait momentanément condamnée à l'oubli.

Dieu sait pourtant si la mélodie du *Vaisseau fantôme* est facile à comprendre! Wagner y déroule abondamment la prestigieuse fantaisie de sa verve symphonique; mais combien simples de rythme et de carrure sont les motifs de son invention musi-

cale! Saisir le sens caché de ce thème, précurseur du *Leitmotiv,* en lequel se traduit l'errante destinée du Hollandais, n'était qu'un jeu facile pour des auditeurs qui, deux ans auparavant, acceptaient la forme nouvelle consacrée par *Lohengrin.* Il eût suffi d'une exécution purement correcte pour rendre cela bien intelligible. La vérité est que l'on n'y entendit rien; que l'on ne comprit pas davantage, et qu'après six jours d'une traversée pénible, ce *Vaisseau* disparut sans que l'on en entendît parler de longtemps.

C'est le succès de *Lohengrin* qui avait déterminé la direction Vachot à céder à de nouvelles instances en vue de représenter le *Vaisseau fantôme,* celui des ouvrages de Wagner où la forme ancienne de l'opéra trouve encore de nombreuses applications. L'expérience acquise par les études de *Lohengrin* (études achevées, on se le rappelle, sous la direction du jeune capellmeister Hans Richter), dispensait, à la rigueur, de recourir à un musicien étranger pour diriger les répétitions et régler la mise en scène.

Précisément on avait sous la main une occasion excellente de s'éclairer : il suffisait de prendre le train pour Blankenberghe, où résidait, aux mois d'août et de septembre 1871, Edouard Lassen, le capellmeister du grand-duc de Saxe-Weimar, qui profitait de sa villégiature au bord de la mer pour achever la musique des *Nibelungen,* de Hebbel, une pièce nouvelle destinée au *Burgtheater* de Vienne.

Ainsi fut fait. Un beau matin, M. Vachot, accompagné de son chef d'orchestre (M. Singelée), débarquait dans la petite cité balnéaire. Lassen

les conduisit chez lui, et, avec l'aide de Léon Jouret, on lut d'un bout à l'autre la partition du *Vaisseau fantôme.* Lassen tenait le piano. On l'entendait, du dehors, exécuter en virtuose l'accompagnement symphonique, chantant tour à tour les rôles de ténor, de baryton, de basse et de soprano. Jouret en faisait presque autant, et l'exécution était suspendue de temps à autre, pour permettre au capellmeister d'indiquer une nuance, de préciser un mouvement ou de décrire l'effet de la mise en scène. Lassen expliqua comme il put, avec des meubles, avec ses mains, avec son corps, la manœuvre des navires. Il fit bien voir que rien n'était plus facile et convainquit ses auditeurs de la nécessité de beaucoup répéter, le succès étant assuré d'avance, si l'œuvre était bien apprise.

Ces précieux conseils furent-ils oubliés durant le trajet de Blankenberghe à Bruxelles, ou bien M. Singelée ne réussit-il pas à les transmettre aux interprètes du *Vaisseau fantôme,* tels qu'ils lui avaient été donnés? Toujours est-il que l'œuvre, représentée pour la première fois le 6 avril 1872, fut loin d'obtenir le succès auquel on était en droit de s'attendre après la réussite de *Lohengrin.* Sauf en ce qui concerne la mise en scène, les choses allèrent bien mal, si l'on s'en rapporte aux articles peu flatteurs des journaux bruxellois. Voici l'opinion du *Guide musical,* qui semble dictée par la plus entière impartialité :

L'œuvre que M. Vachot vient de monter à grands frais avec une mise en scène soignée et des navires qui manœuvrent comme s'ils étaient commandés par un amiral

anglais, possède tout ce qu'il faut pour réussir bruyamment et prendre place au répertoire, en tête des ouvrages les plus fêtés, et, cependant, nous devons bien le reconnaître, le *Vaisseau fantôme* a fait four. On a chuté, on a sifflé, on a bâillé ; à la deuxième représentation, il n'y avait plus qu'une demi-salle. A qui la faute ? A l'exécution. Sur ce point, wagnéristes et antiwagnéristes sont parfaitement d'accord. C'est à l'exécution seule que revient, dans l'occurrence, la responsabilité du désastre.

On aura beau faire et beau dire, la masse du public ne séparera jamais l'œuvre des interprètes, et les interprètes du *Vaisseau fantôme* laissent grandement à désirer.

Ce n'est pas avec un Hollandais impossible, une Senta fatiguée, des chœurs flasques et un orchestre sans vie que le *Vaisseau fantôme* pouvait réussir. Il a sombré, nous l'avions prévu aux répétitions. A quand la résurrection ?

« A quand la résurrection ? » Le rédacteur du *Guide musical* ne se doutait guère, en posant la question, qu'il dépendrait un jour de lui de la résoudre. Devenu directeur du théâtre de la Monnaie, M. Oscar Stoumon a laissé s'écouler les dix premières années de son règne sans penser au *Vaisseau,* mais il s'est fait pardonner son défaut de mémoire en montant les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, ce qui était préférable. Réintégré plus tard dans ses fonctions de directeur, il s'appliquera à ressusciter l'œuvre qu'il voulait placer en tête des ouvrages les plus fêtés du répertoire.

Il demeure acquis que l'insuccès du *Vaisseau fantôme* dut être attribué à l'insuffisance des répétitions, à la faiblesse de la direction musicale (M. Singelée conduisait sur la partition de piano), et au peu de moyens de la plupart de ses interprètes.

L'exécution est plus que médiocre, dit le critique de l'*Indépendance belge*. M. Brion d'Orgeval (1) ne joue pas mal le rôle du Hollandais; mais il chante d'une voix vacillante qui laisse perpétuellement l'auditeur dans le doute sur la réalité de l'intonation. La voix de Mlle Sternberg (Senta) n'était guère mieux assurée, et celle de M. Vidal (Daland) péchait également par un manque absolu de fermeté... Les chœurs et l'orchestre ont à peine laissé soupçonner les intentions du compositeur. Seul, le machiniste a fait son devoir; il a aussi sa rédemption (2).

Notons, en passant, un avis de M. Ed. Fétis, au sujet de l'autocollaboration de l'auteur du *Vaisseau fantôme :*

M. Wagner a beau dire que le compositeur doit être son propre poète, nous avons la conviction qu'avec son habileté de musicien, il aurait des succès plus francs et plus généraux, s'il avait adapté ses combinaisons lyriques à de meilleurs poèmes d'opéras.

---

(1) Chanteur et compositeur dont on a représenté *le Don Juan de village*, un acte de Chazot, en 1863, au théâtre de la Monnaie, Brion d'Orgeval était également spirite et prétendait être fréquemment en relation avec l'ombre de feu Mozart.

(2) L'*Eventail* a rappelé, en 1890, que la direction Vachot avait fait exécuter par M. Daran le décor de la mer. C'est le chef machiniste Haęck qui construisit les deux navires qui évoluaient en scène au premier acte.

« Ces deux navires furent montés complètement à l'atelier. Quand il s'agit de les transporter au théâtre, on les divisa chacun en deux parties, mais l'on constata, lorsqu'ils arrivèrent à la Monnaie, que la porte d'entrée des décors était trop étroite pour permettre le passage de cette flottille.

» Elle resta en détresse rue des Princes, jusqu'à ce que l'on se fût résolu à démolir le plafond du foyer des musiciens, situé au rez-de-chaussée du théâtre sous la scène. On introduisit les parties de navires par les fenêtres du foyer, où elles furent hissées jusque dans les coulisses.

» Pendant toute la durée des représentations du *Vaisseau fantôme*,

Les recettes des six représentations du *Vaisseau fantôme*, données en 1872, ne sont pas brillantes. De 4,120 fr. 50 encaissés à la première, on tombe à 2,245 fr. 75, chiffre de la deuxième; puis à des sommes inférieures à 2,000 francs (1,369 francs minimum), donnant une moyenne totale de 2,195 francs. Pas tout à fait un désastre cependant.

Quelques jours seulement avant l'apparition du *Vaisseau fantôme,* se donnait à Gand, sous la direction Coulon, la première de *Rienzi* (22 mars 1872). « Ce fut, dit M. Paul Bergmans, une soirée mémorable dont se souviennent encore les amateurs du théâtre; le public était venu nombreux, poussé par la curiosité; il fut conquis, dès le début, par la magnifique ouverture, qui excita de longs applaudissements. La bataille était gagnée; l'ouvrage eut trois représentations en une semaine, et la dernière clôtura brillamment l'année (1). »

Voici que la contagion s'étend jusqu'à Furnes, où l'ouverture de *Tannhœuser* est exécutée le 22 novembre par l'Harmonie, sous la direction de M. Van Herzeele.

— *Ah! si Fétis père le savait!*

---

il fut impossible de jouer à la Monnaie des pièces à spectacle, le fond et le côté jardin du théâtre servant de garages aux navires tout gréés.

» Comme l'œuvre avait été mal accueillie, on s'empressa de faire rentrer au magasin ces encombrants vaisseaux qui n'ont plus repris la mer depuis lors »

(1) Distribution : M. Roussel (Rienzi), Mme Soustelle (Irène) et Mlle Hamel (Adriano). Le chef d'orchestre était M. Louis Jahn, qui dirige actuellement le théâtre de Lille et qui avait fait représenter *Lohengrin* à La Haye, pendant la saison 1870-71, avec MM. Sylva, Lassalle et Mme De Taisy.

TANNHÆUSER

Le monde musical est en fermentation depuis quelques mois. On apprend que Wagner a conçu le projet de faire représenter sa tétralogie sur un théâtre construit selon ses vues; un théâtre à lui, où il commande en maître et qui, de tous points, réalise l'idéal qui a pris forme dans son esprit. C'est Bayreuth, l'ancienne capitale de la Haute-Franconie, qu'il choisit pour l'érection du monument, et c'est à l'aide d'une émission de mille cartes patronales de 300 thalers (1,125 francs) chacune, qu'il espère couvrir les frais de construction évalués 1,125,000 francs.

« Alors Wagner est à son apogée, dit M. Adolphe Jullien, et tout l'univers, spectacle merveilleux, s'agite afin de réaliser ses gigantesques projets ». Aussitôt, à l'exemple de ce qui se passe en Allemagne et dans les principales villes du monde, un

comité se constitue à Bruxelles, avec le dessein de fournir à quiconque s'intéresse aux représentations de l'*Anneau du Nibelung,* un moyen d'y assister sans payer le prix élevé d'une carte patronale.

Voici le plan auquel s'arrête le comité de Bruxelles :

I

Une société est formée à Bruxelles pour l'achat de cartes patronales, donnant droit d'assister aux trois séries de représentations de l'*Anneau du Nibelung.*

II

Tout membre de la Société sera tenu de payer, pendant les années 1872 et 1873, une cotisation annuelle de 22 fr. 50, — en tout 45 francs.

III

Dès que la Société perçoit 25 cotisations annuelles, elle peut acheter une carte patronale (45 fr. × 25 = 1,125 francs) donnant droit d'admission et place réservée aux trois séries de représentations.

IV

Cette carte est alors tirée au sort, par tiers, entre les membres de la Société. Sur vingt-cinq membres, il en est donc trois qui se partagent la carte, et assistent chacun à une série complète de représentations.

V

Chaque membre recevra autant de numéros destinés à être tirés au sort qu'il aura payé de cotisations de 22 fr. 50 par an.

VI

La Société nomme son président, son secrétaire et son trésorier.

Les personnes qui préféreraient aux chances de cette association la certitude d'assister aux représentations sont

invitées à s'adresser au comité soussigné, qui transmettra sans délai leurs demandes de cartes à M. le baron de Cohn, banquier de la cour de Sa Majesté l'Empereur et Roi de Prusse, conseiller secret des finances, à Dessau.

M. le baron de Cohn, chargé du recouvrement et de la gestion des souscriptions, fera toucher dans les six mois, en échange des cartes, les sommes qui auront été souscrites.

Le Comité provisoire :

L. Brassin ; E. Hiel ; P. Schott ; Ch. Tardieu ;
Ad. Van Soust de Borkenfeld.

L'un des premiers actes du Comité fut de désigner Louis Brassin pour assister, le 22 mai 1872, à la pose de la première pierre du *Festspielhaus* (théâtre de fête), à Bayreuth. Le délégué du *Wagnerverein* bruxellois fut présent à la cérémonie et au concert qui eut lieu ensuite dans la coquette salle de l'ancien théâtre de Bayreuth. Wagner dirigea l'exécution de sa *Kaisermarsch* (1) et de la Neuvième Symphonie de Beethoven, « avec une perfection désespérante », dit le correspondant du *Guide musical*.

Jusque-là, Wagner espérait que les représentations de l'*Anneau du Nibelung* pourraient avoir lieu en 1874. Il cherchait, dans ce but, à contracter les engagements nécessaires à la formation de son orchestre et de sa troupe. Au mois d'août, il offrait au violoncelliste belge Jules Deswert la charge de *Concertmeister* et violoncelle solo, lui confiant, en outre, ainsi qu'au violoniste Wilhelmy, le soin

(1) La *Marche impériale* a été exécutée, le 9 novembre 1872, à l'Association des artistes musiciens de Bruxelles, sous la direction de M. Joseph Dupont.

d'engager les instrumentistes (violons, altos, violoncelles et basses), pour son orchestre d'élite.

La lettre par laquelle Wagner confirme les propositions faites à M. Jules Deswert est extrêmement flatteuse pour ce virtuose. Elle prouve aussi l'extrême convenance avec laquelle Wagner traitait les artistes qui devaient collaborer à son œuvre, et met à néant ce que l'on a dit de contraire à ce sujet :

Honoré Monsieur Deswert,

Wilhelmy a parfaitement raison, lorsqu'il affirme que l'engagement contracté avec vous, en mon nom, n'a pas besoin de ma sanction personnelle ; cependant, il m'est très agréable de pouvoir vous donner cette satisfaction tout affectueuse, en ratifiant, sur votre désir, les arrangements conclus directement avec vous par notre ami.

Ne perdons pas de vue que l'ensemble de notre entreprise ne peut réussir qu'à la condition de s'élever au point culminant du génie artistique en Allemagne. Votre aimable lettre me donne à cet égard une solide garantie. Les notes que vous me communiquez au sujet d'impressions adverses, si abasourdissantes qu'elles soient, n'ont pu que me faire sourire.

Il me semble que mon projet de représentations de fête à Bayreuth deviendra ou sera, pour les diverses opinions de notre singulier et déliquescent état musical, un point de séparation. De tout cœur, je vous vois embrasser cette cause à laquelle je consacre toutes mes forces et pour laquelle il n'y aura, — je pense, — en faveur des participants, que des couronnes glorieuses mais éphémères à récolter.

Je suis, avec le sentiment de la plus profonde estime,

Votre dévoué
Richard Wagner.

Bayreuth, 23 août 1872.

Il règne, dans le courant de cette année 1872, une certaine animation dans les sphères musicales.

Tout un ensemble de réformes profitables à l'art signale l'arrivée au conservatoire de M. Auguste Gevaert. Sous l'impulsion du nouveau directeur, les concerts jouissent en peu de temps d'une vogue exceptionnelle. On n'y entendra cependant pas de sitôt la musique de Wagner. M. Gevaert ne veut exécuter que les œuvres des morts, et Wagner, fort heureusement, n'a pas cessé de vivre.

M. Avrillon, qui succède à M. Vachot, engage M. Joseph Dupont comme premier chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, en remplacement de M. Singelée. Il n'hésite pas à suivre le mouvement qui se prononce en faveur des drames lyriques de Wagner, et, dès le début de la saison théâtrale (1872-1873), il met en répétition *Tannhæuser,* dont la lecture a lieu au foyer le 4 novembre.

C'est le 20 février 1873 que *Tannhæuser* a été représenté, pour la première fois, au théâtre de la Monnaie. Bruxelles a donc attendu près de douze ans pour en appeler de l'injuste condamnation infligée à cette noble œuvre par les amis du Cercle Impérial. Si l'on devait s'attacher uniquement à la proportion des recettes, le succès de *Tannhæuser* serait plus considérable que celui de *Lohengrin.* Nous ne pensons pas qu'il faille voir là l'indice d'une préférence. Il vaut mieux supposer que le nombre des admirateurs s'est accru depuis 1870, et que, la curiosité aidant, le nom de Wagner conquiert de l'ascendant sur le public.

Il faut tenir compte aussi de l'empire qu'exerçait l'exécution correcte, brillante, nerveuse, à laquelle

M. Dupont apportait une ardeur toute juvénile. Sa conviction, partagée en général par les interprêtes, il en résultait un ensemble qui n'a été que rarement égalé à Bruxelles. Le rôle de Tannhæuser était dévolu à M. Warot, qui, déjà familiarisé avec le style de l'auteur, traduisait dans sa dramatique ampleur, l'admirable récit du pèlerinage à Rome. En pleine possession de son talent, Mme Marie Battu occupait alors une des premières places sur la scène lyrique française. Elle fit du rôle d'Elisabeth une superbe création où la noblesse de son jeu s'alliait à l'expression la plus complète du sentiment poétique. La belle voix de M. Roudil faisait ressortir le chant mélodieux de Wolfram d'Eschenbach, et M. Berardi donnait de l'autorité au Landgrave de Thuringe. Quant à Mlle Hamaeckers, elle triomphait vaillamment des intonations périlleuses accumulées dans le duo entre Tannhæuser et Vénus. Enfin, une débutante, Mlle Isaac, exprimait avec beaucoup de charme la douce et savoureuse mélopée du pâtre.

M. Avrillon n'avait reculé devant aucune dépense pour que l'ouvrage fût monté avec éclat. Trois décors nouveaux (1) et un choix de riches costumes formaient un spectacle magnifique. La chasse du Landgrave avait ses chevaux et ses chiens, tout comme à Paris, où ce déploiement inusité de mise en scène avait fait prodigieusement rire le monde du sport.

Il y eut un moment d'anxiété dans la salle très parée à cette première du *Tannhæuser,* lorsque le

(1) Par une faiblesse inconcevable, l'administration communale de Bruxelles a laissé approprier à une autre destination plusieurs de ces décors, comme si *Tannhæuser* était définitivement condamné à Bruxelles.

régisseur vint annoncer que Mlle Hamaeckers, enrhumée depuis deux jours, demandait l'indulgence du public. L'ouverture, brillamment enlevée, dissipa toutes les inquiétudes et produisit un effet prodigieux. M. Dupont, par deux fois, fut acclamé.

Un amusant compte rendu de cette mémorable soirée, mais quelque peu partial, est celui que donne la *Gazette* (22 février). Le narrateur plaisante les wagnériens « peignés et pommadés pour la circonstance ». Ils lui font pitié, à cause de leur admiration pour l' « incommensurable » récitatif de Tannhæuser, au troîsième acte. Il insiste beaucoup sur la froideur du public pour les dernières scènes de l'ouvrage, en faisant ressortir que l'on ne s'est enthousiasmé véritablement qu'à l'ouverture, au septuor et à la marche des nobles. En résumé, d'après le critique de la *Gazette*, au premier entr'acte, on n'entend qu'un mot : « C'est admirable! » Au deuxième : « Il y a des choses admirables ». En sortant du théâtre : « Il y avait pourtant dans ce *Tannhœuser* de bien admirables choses ».

La *Gazette* trouve le décor du premier tableau simple et d'un effet assez médiocre : « Tannhæuser se plaint de chercher en vain des fleurs, alors que le décor en est rempli depuis la frise jusqu'au plancher ». Le décor du troisième acte est absolument le même que celui du deuxième tableau, « ce qui est une faute grave, l'automne ayant succédé au printemps depuis le départ des pèlerins ».

Comme pour *Lohengrin*, les entr'actes sont particulièrement animés; on discute et l'on rit :

Les Parisiens continuent à être un peu ahuris. M. Halanzier, le directeur de l'Opéra, est très entouré, on s'égaye autour de lui de la ressemblance entre le concours de chant

du *Tannhæuser* avec sa fanfare, et le concours des jeux d'esprit de la *Belle Hélène* avec sa musique allemande. — « C'est cela même, s'écrie M. Halanzier. Je comprends maintenant le jugement de Paris ! » — C'est le mot de la soirée.

La *Gazette* ne peut s'empêcher d'avouer, en terminant, que la représentation constitue pour la Monnaie un grand succès artistique (1).

La première de *Tannhæuser* avait attiré bon nombre de Français, et plusieurs journaux parisiens y avaient leurs représentants. On cite, entre autres : MM. Halanzier, A. Durand, Dubreuil, Victorin Joncières, Adolphe Jullien, Armand Gouzien, Th. de Lajarte, Tranchant, etc. Le *Français* (2), la *Liberté*, le *Courrier de France*, l'*Assemblée nationale* publièrent des comptes rendus plus ou moins favorables à l'œuvre. Le *Ménestrel* avoue n'être pas encore mûr pour qu'on lui impose, un demi-siècle à l'avance, ce que ses petits-fils devront admirer un jour.

Un très curieux échantillon de critique s'épanouit dans les colonnes de l'*Art musical*, journal

---

(1) Le même journal a publié (21 février) une étude sur *Wagner et son Tannhæuser*, par M. Gustave Lagye.

(2) L'article de M. Adolphe Jullien débute ainsi : « Voici la troisième fois que l'Opéra de Bruxelles donne asile et fait fête au grand musicien devant lequel l'Opéra de Paris s'est brusquement fermé après les scandaleuses représentations de *Tannhæuser*. Le titre seul de cet ouvrage est pour nous synonyme d'extravagance, d'élucubration folle ; le souvenir des trois néfastes soirées pendant lesquelles un homme a été en butte aux attaques d'une foule énivrée, aux aboiements de gens d'autant plus acharnés qu'ils sifflaient et huaient par plaisir, est resté comme le souvenir d'une orgie de bruit, d'une débauche de scandale »...

de M. Escudier, éditeur des œuvres de Verdi. Reproduisons-le à titre de document :

Les internationaux de la musique s'étaient donné rendez-vous à Bruxelles, la semaine dernière, pour applaudir le *Tannhæuser* de leur chef de file, M. Wagner. Il était paraît-il, interdit d'entrer dans la salle de la Monnaie si l'on n'avait pas reconnu d'avance que *Tannhæuser* est le plus grand des chefs-d'œuvre, et que M. Wagner est le plus grand compositeur des temps passés, présents et *avenir*. On ne parlait absolument qu'allemand. Les Bavarois, que l'on appelle à Berlin les Auvergnats de l'Allemagne, étaient en majorité. Nous vous laissons à penser s'ils s'en sont donné. On a dû opérer des coupures considérables ; de telle sorte qu'il n'est resté de la partition que ce qui est à peu près supportable. Si un spectateur indépendant s'était avisé de faire une observation, il aurait été assommé sur place. Aussi l'enthousiasme s'est il traduit par des vociférations, toujours en langue allemande, qui pouvaient faire croire qu'une armée de sauvages était débarquée dans la capitale de la Belgique.

A la quatrième ou cinquième représentation de *Tannhæuser*, si le public veut prendre le chemin du théâtre de la Monnaie pour y porter la sienne (pardon du jeu de mots) et donner son opinion, la figure du directeur, M. Avrillon, pourrait bien s'allonger singulièrement. Mais il paraît que, par suite de l'exhibition de cette musique *vrillante*, comme disait Berlioz, on craint force cas d'aliénation mentale et que la société belge se tiendra sur ses gardes.

Et le journal qui cite l'*Art musical* ajoute en matière de conclusion : « Voilà comment certains critiques parisiens arrangent les œuvres de provenance allemande ! Que dirait donc M. Escudier, s'il avait assisté à cette cinquième représentation du *Tannhæuser*, jouée devant une salle comble et

acclamée comme le soir où la Monnaie était envahie par les sauvages bavarois? »

Ce langage insensé de l'*Art musical* prouve bien la mauvaise foi des éditeurs qu'*Uylenspiegel* dénonçait en 1860. Il n'y avait pas de mensonge auquel n'eussent recours ces industriels peu scrupuleux, dans l'espoir de discréditer les œuvres de Wagner. Et les journaux de leur bord s'intitulaient *artistiques!*

Si l'on fouille dans la collection des journaux bruxellois, on constate que la presse, sans exception, est unanime à affirmer que *Tannhœuser* a obtenu le plus franc succès. « Seulement, dit l'*Indépendance* (1), il faut reconnaître que le succès de cet opéra n'a pas été celui sur lequel comptaient les partisans fanatiques de M. Wagner, les morceaux qui ont le mieux réussi étant précisément ceux où le compositeur n'a que peu ou point fait l'application de son système. » D'ailleurs M. Ed. Fétis renouvelle, à propos de *Tannhœuser*, ses arguments contre la prétendue inhumanité des poèmes de Wagner :

Il est inutile de dire que l'action se passe dans le monde des chimères. M. Wagner a horreur du naturel. Que ce soit pure fantaisie poétique ou misanthropie, il ne veut avoir aucune accointance avec l'humanité.....

A tous les points de vue, cette pièce est un anachronisme. C'est l'enfance du théâtre, c'est un de ces faibles essais auxquels pouvait se plaire la naïveté de nos pères, mais qui ne nous suffisent pas.....

Que demandons-nous à M. Wagner comme à tous les compositeurs de musique dramatique? C'est de faire des

(1) 24 février 1873.

choses qui nous plaisent, qui nous touchent ; des choses qui nous procurent les impressions que nous allons chercher au théâtre.....

On connaît depuis longtemps l'ouverture du *Tannhæuser ;* il n'y a plus à faire l'éloge de cette brillante page instrumentale dont le coloris est d'un éclat merveilleux... La chanson du pâtre, au début du second tableau, a un cachet de simplicité archaïque parfaitement en situation.....

Une action sans intérêt, ajoute encore M. Ed. Fétis, avait fini par refroidir le public, qui n'a pas encore perdu l'habitude de chercher au théâtre des situations naturelles en même temps que dramatiques.

En parlant du fameux récit du troisième acte :

Le public ne saisit que faiblement le mérite technique qui distingue cette scène dans laquelle les conditions essentielles de la musique dramatique ne sont pas remplies et qui lasse son attention.

Toutefois, M. Ed. Fétis reconnaît que les Bruxellois ont écouté et applaudi.

La bonne fortune de *Tannhæuser* ne suffit pas à compenser la mauvaise fortune qui s'acharnait après la direction nouvelle du théâtre de la Monnaie. Soit qu'il fût un administrateur incapable, soit qu'il n'eût pas les moyens d'attendre les beaux résultats de son entreprise, M. Avrillon dut abandonner la direction, et ce furent les artistes, réunis en société le 2 mars 1873 (1), qui continuèrent l'exploitation du théâtre, sous la gestion de Quélus, lequel vivait complètement retiré depuis plusieurs années.

La déconfiture du directeur de la Monnaie,

(1) F. Faber : *Histoire du théâtre français en Belgique.* D'après un registre particulier tenu par M. Cloetens, contrôleur du théâtre de la Monnaie, la direction Avrillon prit fin le 19 mars 1873.

n'occasionna aucune interruption dans les représentations de *Tannhæuser,* et les recettes se maintenaient à un taux satisfaisant. Le dimanche 9 mars la neuvième représentation accusait une somme de 4,783 francs, chiffre maximum atteint par cet opéra. Malheureusement, le rôle d'Elisabeth allait bientôt perdre l'interprète qui lui avait donné sa noble et poétique incarnation. Le 11 mars, l'*Echo du Parlement* publiait la lettre suivante :

Bruxelles, 10 mars 1873.

A M. le Rédacteur en chef de l'*Echo du Parlement.*

MONSIEUR,

Mes représentations au théâtre de la Monnaie finissent le 15 de ce mois; je n'en ferai plus que deux, mercredi et vendredi.

Je voudrais témoigner, à la presse et au public de Bruxelles, ma reconnaissance pour l'accueil que j'y ai reçu, et je ne trouve pas de termes qui expriment, comme je le voudrais, toute ma reconnaissance. Vous, Monsieur, qui avez été si parfait pour moi, voulez-vous bien être mon interprète et agréer l'assurance de ma bien vive gratitude et de mes sentiments distingués ?

MARIE BATTU.

La dernière représentation de l'éminente cantatrice (14 mars) fut très brillante, et attira la foule au théâtre de la Monnaie. On fit à Mlle Battu des adieux qui témoignaient assez de la reconnaissance du public artiste. Le dimanche suivant Mme De Taisy reprenait le rôle qui lui avait été primitivement destiné et que l'indisposition dont elle souffrait l'avait empêchée de créer. Mme De Taisy ne possédait ni le souffle ni l'autorité voulue pour tenir l'emploi délaissé par Marie Battu; c'en fut

assez pour entraver la carrière du *Tannhæuser,* qui se joua à des intervalles plus éloignés et atteignit le chiffre de dix-neuf représentations, le 27 avril 1873.

D'autres causes avaient contribué, d'ailleurs, à diminuer le prestige de l'interprétation. Par économie, sans doute, la direction intérimaire avait cru pouvoir supprimer la meute et les chevaux du Landgrave dans le premier acte. C'était, pour les amateurs du pittoresque, un attrait de moins qui aurait dû passer inaperçu, l'exécution musicale étant restée, dans l'ensemble, ce qu'elle était au début. Mais il faut compter avec toutes les exigences de la mise en scène dans une œuvre où les moindres choses ont été disposées en vue de donner au spectateur la plus grande somme d'illusion; on devait se faire difficilement à cette situation nouvelle, qui faisait du Landgrave un modeste chasseur regagnant à pied, sans le moindre apparat, le château de ses pères.

Pendant que *Tannhæuser* charmait la fraction éclairée du public bruxellois, le théâtre d'Anvers était tout entier aux répétitions de *Rienzi.* Joué le 27 mars 1873 devant une salle comble et brillante, cet opéra obtenait un succès relatif. « Nous revenons de la première, passablement ahuri, dit un journal anversois, et, nous l'avouons sans détours, assez embarrassé pour qualifier de succès ou d'échec le résultat de cette première représentation de *Rienzi.* » L'orchestre et les chœurs dirigés par M. Jahn étaient convenables; deux décors nouveaux ajoutaient à l'attrait du spectacle. Quant à la distribution, elle offre ceci de particutier qu'on y voit figurer, dans le rôle d'Irène, Mme Fursch-Madier,

qui devait chanter, plus tard, avec tant d'éclat, à Bruxelles, le rôle d'Elsa. De même qu'à Gand, Rienzi était personnifié par M. Roussel, et c'est Mme Wéry qui interpréta le rôle d'Adriano. Les *Annales du théâtre royal d'Anvers* rapportent que l'administration fit remettre, au troisième acte, un bracelet à Mme Wéry, en témoignage de reconnaissance pour son zèle. *Rienzi* eut quatre représentations (1).

M. Campo - Casso, le concessionnaire de la Monnaie pour l'année théâtrale 1873-1874, se décida sans peine à effectuer une reprise de *Tannhœuser*. Il conservait quatre des interprètes de la création : Mmes Battu, Hamaeckers, MM. Warot et Roudil. M. Berardi, était remplacé par M. Echetto, et c'est Mlle Mezeray qui reprit le rôle du pâtre, tenu naguère par Mlle Isaac.

Cette reprise fut un mécompte. La moyenne de recettes des huit représentations, — non compris la représentation de gala du 5 mars 1874, qui produisit 12,585 fr. 50 (2), — est sensiblement réduite. A quoi

(1) Nous relevons, cette même année, à Anvers (8 mars), air du *Tannhæuser* par Mme Marion-Muller à la Société royale d'Harmonie ; romance de l'Etoile chantée en flamand par M. Verbaecken, à une séance du *Willemsfonds*. A Liége (12 mars), marche des Nobles, sous la direction de M. Toussaint Radoux, au collège Saint-Servais. A Spa, festival en trois journées organisé par M. Hyacinthe Kirsch, sous la direction de MM. Daussoique-Méhul fils et J. Deswert, ouverture de *Tannhæuser* (8 septembre) ; prélude de *Lohengrin* (9 septembre).

(2) Cette représentation fut honorée de la présence du roi et de la reine des Belges, du duc et de la duchesse d'Edimbourg. Le *Tannhæuser*, fort bien chanté ne fut guère écouté ; le spectacle était dans la salle. La direction, croyant plaire, sans doute, aux augustes personnages, ne crut pouvoir mieux faire que d'intercaler un ballet au deuxième acte. Singulière façon d'honorer les souverains !

faut-il attribuer cette désertion apparente qui ne peut être imputée à l'exécution. Est-ce encore l'absence de la meute et des chevaux? Est-ce parce que le son des cloches ne se mêle plus aux dernières notes du chant des pèlerins? Ou bien les premières représentations de *Tannhœuser* avaient-elles suffi à contenter les amateurs? La supposition est vraisemblable. Il existe encore bon nombre d'hésitants, la méfiance est toujours grande, et Wagner n'a pas cessé d'être contesté.

On a souvent accusé les journaux wagnériens de faire du tort aux ouvrages du répertoire courant. Cela autorise à penser, par analogie inverse, qu'un article de l'*Art musical* (14 août 1873) est peut-être la cause de ce refroidissement du public belge :

Le nouveau directeur du théâtre de la Monnaie à Bruxelles, M. Campo-Casso, est rempli de bonnes intentions, dit l'organe de M. Escudier; mais il aura, c'est à craindre, une forte lutte à soutenir contre le parti allemand, dont son chef d'orchestre, M. Dupont, est le plus chaleureux représentant. Croira-t-on que le parti pris de ce musicien wagnériste va jusqu'à refuser de conduire *Rigoletto*, la *Traviata* et le *Trouvère*. Il a en horreur la musique italienne. Hors de Wagner, pour lui, il n'y a pas de salut. Le *Vaisseau fantôme* sombre, n'importe; *Tannhœuser* ruine le directeur, n'importe. Il ne connaît et ne comprendra jamais que cette musique. Mais, Monsieur Dupont, dirions-nous à ce Monsieur, vous n'êtes pas à la tête de l'orchestre de la Monnaie pour faire prévaloir vos idées. Avant tout, vous devez obéir à votre directeur; et si telle ou telle partition n'est pas de votre goût, vous n'avez pas à manifester votre opinion. Et le jour où M. Dupont se permettrait de répondre qu'il ne veut pas conduire *Rigoletto*, ou tout autre ouvrage, je le prierais poliment d'aller se faire pensionner par M. Wagner et de quitter immédiatement son pupitre. Allons, Monsieur Campo-

Casso, vous avez des réformes sérieuses à opérer, si vous voulez voir le public revenir à votre théâtre. Mettez à la porte cette musique allemande, qui a été cause des catastrophes survenues depuis quelques années au théâtre de la Monnaie. Servez au public des œuvres qui lui soient sympathiques. Tout le monde y gagnera ; et, si les Allemands ne viennent pas à votre théâtre, vous n'y perdrez rien, tout au contraire. Le public, le vrai public belge, est fatigué d'entendre les hurlements qui retentissent depuis trois ou quatre ans sur la scène de la Monnaie. Il y reviendra le jour où ils auront cessé.

On pense bien qu'il n'y avait rien de vrai dans toute cette grossière réclame. En réalité, M. Dupont s'était refusé à conduire, parce que les études de *Rigoletto* étaient insuffisantes, et qu'il ne voulait point compromettre son talent en acceptant la responsabilité d'une exécution défectueuse.

La mise en demeure si cavalièrement signifiée par le préposé aux écritures de la maison Escudier, ainsi que le résultat peu satisfaisant de la reprise de *Tannhœuser* engagèrent M. Campo-Casso à ne pas s'occuper davantage des opéras de Wagner (1). Il mit prudemment « à la porte cette musique allemande », et ses successeurs, MM. Stoumon et Calabresi ne s'empressèrent pas de sitôt de lui faire réintégrer la maison. Du 22 mars 1874 au 25 février 1878, date de la reprise de *Lohengrin,* le nom de Wagner n'est plus mêlé une fois aux spectacles de la Monnaie.

---

(1) En publiant le tableau de sa troupe pour la campagne 1874-1875, M. Campo-Casso annonçait pourtant l'intention de monter *Rienzi*. Il n'en fut rien. Cet opéra n'a jamais été représenté à Bruxelles.

Durant cet intervalle, la musique de Wagner ne fut cependant pas dédaignée autant qu'on pense. L'abandon où la laissaient nos impresarii la fit rechercher ailleurs qu'au théâtre (1). Elle avait sa place marquée aux concerts symphoniques du Waux-Hall. Pendant l'été de 1874, on y entendit plusieurs fois la transcription du *Vaisseau fantôme* de M. Léon Jehin, premier violon et plus tard chef de l'orchestre. L'habile arrangement des thèmes et leur brillante orchestration étonnèrent plus d'un connaisseur. L'auteur, alors un tout jeune homme,

---

(1) Un nom revient fréquemment dans nos recherches : celui de M. Louis Kefer, directeur de l'école de musique et des concerts populaires de Verviers. Nous avons noté la persévérance avec laquelle ce jeune artiste fait exécuter l'ouverture de *Tannhæuser* (6 janvier, 18 avril 1875, janvier 1877, etc.).

La musique des guides (directeur M. F. Staps) exécute (14 février 1875) l'ouverture de *Tannhæuser* et la transcription des *Maîtres Chanteurs* de J. Dupont, arrangée pour harmonie. Y compris les morceaux joués antérieurement à l'année 1873, sous la direction de M. Valentin Bender, le répertoire wagnérien des guides est ainsi composé : *Rienzi*, ouverture ; *Vaisseau fantôme*, chœur des matelots ; *Tannhæuser*, ouverture, marche et chœurs ; *Lohengrin*, scènes II et III du premier acte, prélude religieux et marche des fiançailles, introduction du troisième acte et chœur, fantaisie sur l'opéra ; *Maîtres Chanteurs*, transcription ; *Walkyrie*, chevauchée ; *Crépuscule des dieux*, marche funèbre ; *Parsifal*, prélude ; *Cène des apôtres*, finale. MM. Bender et Staps sont d'origine allemande. Disons, à ce propos, qu'il nous est impossible d'énumérer les orchestres d'harmonie et de fanfares, militaires ou autres, qui, en Belgique, ont à leur répertoire des morceaux de Wagner.

Toujours en 1875, chez M. Beernaert, ministre des travaux publics, *Lied* du printemps de la *Walkyrie* par M. Reubsaet, qui chante le même fragment ainsi qu'un morceau des *Maîtres Chanteurs*, avec le concours de Brassin, au Cercle artistique. A Gand, à la Société des Chœurs (15 janvier 1876), *Cène des apôtres*. Au conservatoire de Liège (direction Théodore Radoux), ouverture du *Tannhæuser* (19 février). A la Société d'Emulation (direction Hutoy), *Kaisermarsch* (5 avril).

fit preuve d'une maturité rare dans ce travail, qu'il avait dû effectuer d'après la partition de piano.

Des instances furent faites vers la fin de l'année 1875 pour amener Wagner, qui devait se rendre à Londres, à diriger un concert de ses œuvres à Bruxelles. Brassin ne dut pas être étranger aux négociations entamées à ce sujet. Celles-ci, malheureusement, n'aboutirent pas.

A BAYREUTH

RICHARD WAGNER continuait à se multiplier de toutes parts pour arriver à recueillir les fonds nécessaires à la construction de son théâtre. Les souscriptions restaient insuffisantes, malgré tout. Il devait aller de ville en ville, organiser des concerts et lutter avec les nombreux obstacles semés sur sa route. Partout les israélites montraient la même hostilité à l'égard du maître. Le *Judaïsme dans la musique* portait ses fruits, et Wagner dut penser alors qu'il s'était aliéné bien des capitaux en pure perte.

A Cologne, c'était Ferdinand Hiller qui menait les hostilités. On tenta tous les moyens pour faire échouer le concert que Wagner devait y donner le 24 avril 1873, sous les auspices du *Wagnerverein,* et dans lequel il devait diriger la Symphonie avec chœurs de Beethoven, ainsi qu'un choix de ses œuvres. Le ténor Wachtel fut appelé de Berlin

pour chanter, le même soir, au théâtre, le *Postillon de Lonjumeau,* son cheval de bataille. De son côté, le banquier Oppenheim réunissait dans une brillante fête toute la haute société de la ville.

Sur ces entrefaites, l'idée était venue à M. Edmond Vander Straeten d'aller saluer le grand artiste à Cologne. Plusieurs de nos meilleurs musiciens devaient l'accompagner; il partit seul, muni d'un bouquet colossal, une merveille de l'horticulture gantoise. En apercevant M. Vander Straeten à la première répétition générale, Wagner lui tendit les bras, et, après un petit speech de son visiteur, il lui dit d'une voix émue : « C'est trop! C'est trop! Je ne mérite pas cela! »

La répétition fut des plus intéressantes et des plus instructives. On sait que Wagner avait une prédilection marquée pour la Neuvième Symphonie, et qu'il vouait à cette œuvre unique un respect et une vénération sans bornes. S'il lui est arrivé d'en retoucher discrètement certains détails d'instrumentation, c'est avec la certitude que Beethoven eût fait de même si l'échelle des instruments l'avait permis de son temps. Il s'est d'ailleurs loyalement expliqué à ce sujet (1).

Aussitôt la répétition finie, Wagner se tourna vers M. Vander Straeten en lui demandant s'il était satisfait. On devine la réponse. Le soir même du concert, qui fut pour Wagner un triomphe complet, notre voyageur s'apprêtait à rentrer par un train

---

(1) Voir la brochure intitulée : *Richard Wagner et la Neuvième Symphonie de Beethoven;* commentaire-programme, traduit de l'allemand par M. Maurice Kufferath. (Schott frères, Bruxelles, 1875.)

de nuit, lorsqu'il reçut un grand portrait photographique avec cette inscription laconique : *Ein richtiges Bild von mir wird schwer gefunden, es sei denn* (mot illisible) *von Freunden die mich wirklich finden. Herr Vander Straeten zur Errinnerung an Kœln, 24 April 1873; Richard Wagner.* (Une véritable image de moi sera difficilement trouvée, sinon par des amis qui me recherchent véritablement. A M. Vander Straeten, souvenir de Cologne, 24 avril 1873 ; Richard Wagner (1).

Au mois de juin 1875, Bruxelles avait souscrit environ 14,000 francs pour l'édification du théâtre de Bayreuth. Un premier envoi de 4,000 francs avait été effectué l'année précédente. Le 1er mai, le comité belge avait fait un deuxième envoi de même import, soit en tout 8,000 francs. Cette somme, ajoutée aux souscriptions arriérées, représentait douze cartes patronales, soit trente-six souscripteurs au billet simple de 100 thalers pour une représentation complète de l'*Anneau du Nibelung*.

Toutefois, les souscriptions recueillies par les comités wagnériens ne suffisaient pas à couvrir les dépenses. Les 200,000 thalers qui manquaient à l'appel furent généreusement avancés par le roi de Bavière, ce qui permit de fixer définitivement la date des représentations du cycle.

Wagner prend la peine d'en informer lui-même

---

(1) Le sens de cette inscription répondait à une observation de M. Vander Straeten, au sujet du peu de ressemblance des portraits de Wagner. L'auteur de la *Musique aux Pays-Bas* reçut également, en échange de ses ouvrages, une médaille en bronze à l'effigie du maître, avec qui il a été, plus tard, en correspondance intime.

ses interprètes. A M. Jules Deswert, qui lui a promis son concours, il écrit :

Honoré Monsieur et Ami,

J'ai recherché votre adresse, afin de vous faire connaître l'issue de mon entreprise. Je me permets donc de vous annoncer que, dès cette année, du 1er au 15 août, auront lieu, au nouveau théâtre, les premières répétitions d'orchestre, et du 1er juin jusqu'au 1er août de l'an prochain, journellement les répétitions générales et les trois représentations complètes.

L'ami Wilhelmy a été mis au courant par moi de tous les détails ainsi que de la liste des musiciens inscrits, et je vous prie de vous faire donner par lui tous les renseignements nécessaires. Avant tout, je vous prie de rester fidèle à votre ancienne promesse si enthousiaste et de vouloir bien me renouveler l'assurance de votre brillante collaboration à la réussite de mon œuvre.

Avec le salut le plus cordial, je reste votre très dévoué

Richard Wagner.

Bayreuth, 27 janvier 1875.

Nous avons de précieux détails sur ces répétitions de 1875, par une lettre de Louis Brassin, adressée de Bayreuth et publiée dans l'*Indépendance* du 22 août de la même année :

Avant mon départ, je vous avais promis quelques mots sur les répétitions de Bayreuth. Je m'acquitte de cette dette en vous résumant mes impressions.

Parti de Bruxelles le 1er août, par le train de 5 h. 1/2, j'étais à Cologne à 11 heures du soir; le lendemain matin, vers 5 heures, à Mayence, et j'arrivais à Bayreuth l'après-midi à 3 h. 1/2.

A part un léger ennui, ma malle égarée, ce voyage a

été des plus agréables. En route, j'avais rencontré Mme la baronne de Schleinitz, de Berlin. Cette rencontre me fit faire, dès mon arrivée à Bayreuth, la connaissance du baron de Schleinitz, du bourgmestre de Bayreuth et de M. Feustel, le banquier des *Bühnenfestspiele* de Bayreuth, qui attendaient à la gare l'arrivée de Mme de Schleinitz, admiratrice enthousiaste de la musique de Wagner, comme vous savez, et l'une des personnes qui ont le plus contribué à intéresser à l'entreprise artistique de Bayreuth la haute société de Berlin. Le banquier Feustel m'offrit aussitôt l'hospitalité. L'offre était bien séduisante, aussi je succombai à la tentation, et je fus bientôt installé, toutefois sans ma maudite malle, qui ne devait malheureusement arriver que beauconp plus tard.

Mon premier soin fut naturellement de me rendre au nouveau théâtre de Bayreuth, le théâtre de Wagner. Il est situé à quelque distance de la ville, un quart d'heure environ, sur une colline. Vu de loin, du côté de Bayreuth, son aspect, quoique simple, est imposant. Une allée ombreuse, la rue Wagner, y conduit. Tout autour, des prairies et des forêts.

Grandiose est l'effet que produit la salle, et spécialement la scène. Tout est à peu près terminé, et il ne reste plus que les décorations à exécuter et les banquettes à placer.

A peine avais-je hasardé quelques regards à droite et à gauche, et plongé notamment dans le gouffre où se place l'orchestre, que Wagner arriva. Liszt, Mme de Schleinitz et Mme Cosima Wagner l'accompagnaient ; il m'adressa quelques paroles aimables, fit l'éloge des Bruxellois, « qui ont pris une part si active à l'entreprise », et m'invita à sa réception du soir... Sans malle et, partant, sans habits (*kleiderlos*), jugez de ma situation. Je me faisais l'effet du pauvre Peter Schlemil qui, ayant perdu son ombre, n'ose pas se montrer aux lumières.

Tout l'orchestre était à son poste. On commença de suite la répétition par la première partie du *Rheingold*. Bien que l'orchestre n'eût encore eu qu'une lecture, tout marcha

comme par enchantement, et je pus constater, à mon grand contentement, que l'acoustique dans la salle était excellente.

. . . . . .

Assis à une table tout près de la rampe, Wagner dirigeait de la scène toutes les répétitions. Hans Richter était au pupitre dans l'orchestre. Liszt se trouvait dans la salle vis-à-vis de Wagner, la partition ouverte devant lui sur un pupitre. C'était un vrai plaisir que d'entendre avec quelle supériorité l'orchestre lisait à vue les incroyables difficultés accumulées dans ces partitions. A cela, il joignait dans l'accompagnement des chanteurs une discrétion qu'on ne pouvait assez admirer. De leur côté, les chanteurs ne méritent pour la plupart que des éloges.

Brassin apprécie le mérite des divers artistes qui interprètent le *Rheingold* et la *Walkyrie*. A propos de Mme Friedrich-Materna, il dit :

Interprète-née de la musique de Wagner, dans le rôle de Brünnhilde, elle est inimitable : sa voix, malgré son étendue et sa puissance, connaît les sons les plus veloutés ; son débit est entraînant; toute sa personne a quelque chose d'irrésistible. Aussi son succès a-t-il été phénoménal.

Au sujet de la répétition de *Gœtterdæmmerung :*

Brünnhilde, Mme Materna, est toujours incomparable de sentiment et d'intensité dramatique. La dernière scène (la mort de la Walküre, qui se précipite tout armée sur le bûcher funéraire de son époux Siegfried), est entraînante au possible. Wagner s'est jeté au cou de la grande artiste et l'a embrassée avec effusion.

. . . . . .

Enfin ma malle arriva. Je pouvais donc aller le soir chez Wagner. J'y trouvai le jeune Liszt : car Liszt est positivement redevenu jeune. On le pria de jouer; il se mit au

piano et joua une étude, puis la *Rhapsodie hongroise n° 2*. Je puis bien le dire, il n'y a que Liszt pour jouer ainsi. Cela me rappelle une anecdote piquante : C'était l'été dernier, je crois. Antoine Rubinstein était à Weimar, chez Liszt, où se trouvaient également quelques amis du grand artiste; Rubinstein, entre autres choses, joua les études symphoniques de Schumann. C'était superbe, me raconte mon ami Z..., qui était présent. Quand il eut fini, Rubinstein se leva... tout ruisselant. Liszt lui succède au piano; il joue, il joue... C'est la foudre, ce sont des éclairs; puis il s'arrête et... se lève comme si de rien n'était. — Voilà Liszt!

Bien que les répétitions fussent sévèrement interdites au public, chaque jour l'affluence du public devenait plus grande. On avait placé quatre-vingts sièges dans la salle pour les étrangers admis ou invités. Ils ne suffirent bientôt plus, si bien qu'il fallut se contenter de ce qui s'offrit, et l'on s'assit tout bonnement par terre, sur les gradins.....

. . . . . .

Je vous ai dit déjà que dans le *Crépuscule des dieux* tout avait réussi; quand arrivèrent les scènes finales, il y eut une recrudescence d'enthousiasme qui s'empara de toutes les personnes présentes. J'avoue que, pour moi, c'est la plus profonde impression que j'aie ressentie de ma vie. A la fin, ce furent des trépignements, des cris de : « Vive Wagner! » Wagner remercia en peu de mots les artistes et les exécutants pour le zèle qu'ils avaient montré durant les répétitions. Dans l'ensemble, elles ont été très satisfaisantes. Quant au dernier ouvrage de Wagner, c'est peut-être la manifestation la plus grandiose du génie du maître. Le succès pour l'année prochaine paraît désormais assuré.

La dernière réception chez Wagner a été très brillante. Illuminations dans le jardin et dans sa villa, feux d'artifice, sérénades données par la musique militaire de Bayreuth, rien n'y a manqué. Tous les exécutants avaient été invités. Wagner leur a réitéré l'expression de sa reconnaissance en insistant sur la portée des fêtes de Bayreuth.

Puis il a porté la santé du roi de Bavière. Après un toast à Wagner, très acclamé, Liszt a exécuté des fragments de son oratorio, *Saint François*. Puis on s'est séparé aux cris répétés de : « Vive Wagner ! A l'année 1876 ». En me disant adieu, Wagner m'a chargé de nouveaux remercîments pour ses amis de Bruxelles.

Ce qui allait bientôt se passer de l'autre côté du Rhin absorbe l'attention de nos wagnériens. Peu leur importe à présent comment vont les choses dans nos théâtres, où tout se meut mécaniquement : chanteurs et danseuses uniquement préoccupés de séduire le vulgaire, vieux abonnés retardataires qui se pénètrent difficilement des idées nouvelles, etc., etc.

Les quatre partitions de la Tétralogie publiées anticipativement par la maison Schott, à Mayence : *Rheingold, die Walküre, Siegfried, Gœtterdæmmerung,* fournissent un champ d'études à ceux qui veulent se les implanter dans l'esprit. On s'est mis courageusement au travail, et, de toutes parts, surgissent des conférenciers, des traducteurs, des interprètes ardents à prêcher l'évangile, à commenter les textes et à analyser les thèmes (1). Il se tient des réunions au piano, où l'on exécute avec un doigt les récits de Wotan, où la Chevauchée se chante en chœur par des voix profondes, tandis que le pianiste frappe l'ivoire à coups redoublés. De graves musiciens pénètrent jusqu'au tréfond de la

(1) Une traduction littérale et rythmique des quatre poèmes a été faite par M. Henri La Fontaine, qui, avec le concours de M. Octave Maus, en organisa des auditions pendant les hivers de 1875 et de 1876. Cette traduction a été envoyée à Wagner en 1879. Celle du premier acte de la *Walkyrie* a paru, en 1885, chez Ferdinand Larcier, à Bruxelles.

pensée wagnérienne, et se préparent à suivre dans leurs nombreux méandres les thèmes conducteurs ou *Leitmotiven* sur lesquels repose tout l'échafaudage musical du *Ring*.

Les répétitions partielles eurent lieu à Bayreuth du 3 juin au 5 juillet; les répétitions générales les 6, 7, 8 et 9 août; les représentations du 13 au 16, du 20 au 23, du 27 au 30 août 1876, sous la direction de Hans Richter. Dans la liste des artistes engagés par Wagner, on voit figurer le nom de Wilhelmy, mais on y cherche vainement celui de Jules Deswert. A cette époque, un brillant engagement appelait notre compatriote pour deux mois en Angleterre. Il l'a regretté depuis, mais trop tard.

Les premiers pèlerins du contingent venu de Belgique furent : Mlle Anna Boch, Louis Brassin, Mlle Pauline Desmet, Auguste et Joseph Dupont, Charles De Wulf, Léon Dommartin, Auguste Gevaert (délégué par le gouvernement), Gustave Huberti, Ferdinand Kufferath père, Maurice Kufferath fils, Henri La Fontaine et sa famille, Edouard Lassen, Léon Lequime, Octave Maus, Reubsaet, Mlle Maria Robbe, Adolphe Samuel, Franz Servais, Charles Tardieu, Mlle Laure Van Cutsem, etc.

Tous revinrent émerveillés des dispositions si nouvelles et si favorables à l'illusion du Théâtre-Wagner, de la majesté grandiose du *Ring* et de son incomparable exécution. De tous nos amis bruxellois, le plus enthousiaste peut-être fut celui-là même qui s'était le moins préparé. Charles De Wulf avait résisté jusqu'au bout à se laisser endoctriner; il se réservait, il se recueillait en attendant le grand événement. Quelque chose lui disait que

l'œuvre devait être extraordinaire, qu'un nouvel Homère était venu, résumant en lui l'antique tragédie et la symphonie moderne. Il alla de confiance, presque ravi, sans avoir feuilleté aucune des partitions que la plupart de ses compagnons de voyage épelaient encore le long de la route.

L'excellent homme, l'aimable pianiste, l'ami regretté! Il nous a fait un tableau original de son arrivée à Bayreuth. En débarquant, il trouva la gare encombrée de gens qui attendaient l'empereur Guillaume. Il dut se frayer un chemin à travers la foule, entendit les hourras qui saluaient le monarque et se sauva dans une direction écartée, afin d'éviter les embarras du cortège. La ville était solitaire en cet endroit. De Wulf enfila une rue étroite, interrogeant les façades, en quête d'un logis. Les maisons paraissaient désertes. Aucun passant; silence complet. Tout à coup, le bruit d'un véhicule retentit sur le pavé. Deux chevaux lancés au galop traînent une lourde calèche qui fait un fracas épouvantable. Notre voyageur s'efface pour ne pas être écrasé. Son regard inquiet plonge dans la voiture, et que voit-il?... Un personnage petit de taille y est debout, la face rayonnante, faisant tournoyer avec frénésie par dessus sa tête le béret de velours qu'il tient à la main, poussant des cris inarticulés, gesticulant comme un fou. A ce spectacle, De Wulf sent ses genoux fléchir; ses bagages lui échappent des mains; lui-même stupéfié jette un cri de surprise. Car il n'en peut croire ses yeux : celui qu'il vient de voir disparaître au tournant de la rue, toujours debout et toujours gesticulant, n'est autre que Richard Wagner en personne; Wagner qu'il a reconnu tout de suite, passant comme l'éclair dans

l'ivresse du triomphe, Wagner qui revient de la gare, où il est allé recevoir son illustre invité, le *Deutsche Kaiser !*

Notre artiste resta ébloui par cette vision soudaine, et il en conserva toujours le souvenir. Mais combien il le fut davantage encore en sortant du théâtre de Bayreuth. Ce fut toute une révélation et un enchantement sans mélange depuis les cent trente-six mesures en *mi* bémol de *Rheingold* jusqu'aux derniers accords de *Gœtterdæmmerung*. Alors que ses amis, accablés par une longue tension d'esprit, ne cachaient pas leur fatigue, lui les ranima et les plaisanta sur leur faiblesse. D'ailleurs, les dernières scènes de l'ouvrage, la marche funèbre et la scène finale, — Mme Materna aidant, — firent remonter au diapason normal l'enthousiasme un moment attiédi de nos compatriotes.

Les lettres bien connues de M. Charles Tardieu, correspondant spécial de l'*Indépendance belge* (1), sont autant de précieux souvenirs des circonstances qui précèdent, accompagnent et suivent les *Bühnenfestspiele* de 1876. L'auteur a eu soin de ne pas se borner seulement à des considérations esthétiques. Quelqu'ingénieuses qu'elles soient et quelqu'intuition qui s'y trouve, on lui saura gré d'avoir fait en même temps de l'histoire. Grâce au soin avec lequel M. Tardieu raconte les épisodes saillants des fêtes wagnériennes, l'aspect des lieux, etc., nous en possédons le récit exact de tous points.

On excusera certaines réserves que M. Tardieu

---

(1) Réunies en brochure. (Bruxelles, Schott frères, 1883.)

crut devoir émettre alors. Mieux initié au style de Wagner, plus familiarisé avec l'expression de quelques pages restées dans l'ombre en 1876, il est probable qu'il n'insisterait plus sur de prétendues longueurs et des développements excessifs, disant, par exemple, de la première scène du deuxième acte de la *Walküre,* qu'il s'y trouve des « lenteurs », que la musique « en est aride et rocailleuse, sans air ni lumière, et surtout sans intérêt ».

M. Gustave Frédérix est revenu sur les représentations de Bayreuth en un long et intéressant travail littéraire. (*Indépendance,* 13 septembre 1876.) Il y envisage de très haut la question de savoir si, comme Wagner l'a déclaré, et comme d'autres l'ont répété après lui, un art national serait inauguré glorieusement et puissamment constitué par l'*Anneau du Nibelung*. La cause pour laquelle cette idée peut trouver crédit en Allemagne, au lendemain des succès remportés par ses armées et sa politique, M. Frédérix croit la découvrir :

Il y a là un mouvement qui ne touche pas seulement à certaines formes musicales, à une construction particulière du drame lyrique, mais qui obéit, en outre, à d'autres impulsions et qui poursuit d'autres résultats. Ce mouvement répond trop bien aux plus justes fiertés de l'Allemagne, pour n'être pas encouragé et soutenu par de souverains protecteurs. C'est ainsi que l'empereur Guillaume a tenu à marquer sa sympathie pour l'entreprise wagnérienne et le sens nouveau qui y était attaché.

M. Frédérix n'est pas d'avis que le théâtre de Wagner soit plus franchement national que celui qui existait avant lui et dont *Freischütz* est le

prototype. Il est étrange, d'après lui, que les œuvres de Wagner s'attribuent presque exclusivement, et par excellence, ce caractère national, alors qu'elles procèdent si visiblement du théâtre grec. Et cette ressemblance même a été revendiquée comme un titre de gloire par les intéressés. Or, y a-t-il deux civilisations plus dissemblables que celles de la Grèce et de la Germanie?

Les analogies sont grandes entre Wagner et ses modèles grecs. M. Frédérix en donne comme exemple : le système de la trilogie et de la tétralogie emprunté à Eschyle, à Euripide et à Xénoclès; les masques grecs, qui sont les thèmes conducteurs de Wagner; les Euménides, qui chevauchaient bien avant les Walkyries; enfin, les dépenses énormes du théâtre grec, citées par Plutarque, et qui se retrouvent fidèlement dans les entreprises de Bayreuth.

L'argumentation, on le voit, est passablement forcée. Le reste de la discussion roule sur la technique même dont l'auteur des *Nibelungen* a fait usage dans son œuvre. Il est facile de s'apercevoir que M. Frédérix n'a pas suivi les représentations de Bayreuth et que ses inductions reposent sur des impressions de seconde main. A sa conclusion interrogative : « Les derniers drames de Wagner nous donnent-ils l'évangile de la musique allemande et les lois définitives d'un théâtre national? » M. Frédérix ajoute prudemment : « La plupart des musiciens allemands répondent que non ».

La thèse dont nous avons essayé de résumer le fond semble avoir eu pour but de mitiger la note un peu germanique des articles de M. Tardieu;

elle a frappé M. Adolphe Jullien, qui y répond dans son *Richard Wagner :*

Ces critiques, écloses en pays d'outre-Rhin, dit M. Jullien, et très clairement résumées dans un article littéraire important de M. Gustave Frédérix, témoignent de la culture d'esprit de leurs auteurs; mais elles dévient et ne frappent pas juste. En effet, elles portent moins sur l'œuvre elle-même, création de génie à l'abri de toute contestation sérieuse, que sur les conditions matérielles dans lesquelles l'auteur avait tenu à la produire en public, pensant lui imprimer de la sorte un caractère authentiquement national. Or, il en était advenu tout le contraire. Par le côté purement décoratif, par l'ensemble de ce théâtre et ses dispositions architecturales, par le retour régulier de ces jeux solennels, Wagner se rattache, ainsi qu'il prétendait le faire, aux fêtes religieuses et théâtrales de la Grèce antique; mais ce n'est là qu'un appareil emprunté, et le sujet sur lequel il a fixé son choix est d'essence absolument germanique, comme la musique dont il l'a enrichi découle des sources allemandes les plus pures. Qu'on s'occupe du poème ou qu'on étudie la partition, bien osé serait celui qui méconnaîtrait dans la Tétralogie une œuvre d'art toute nourrie des sucs de la terre allemande et revêtue, après coup, de cette parure néo-hellénique : aussi convient-il de l'en dépouiller pour juger l'œuvre en soi, pour clairement discerner comme elle plonge ses racines au plus profond du sol germain.

L'*Indépendance* n'est pas le seul organe belge qui ait donné de la publicité aux représentations du *Ring*. Dans le *Guide musical* (24 et 31 août, 7 et 14 septembre), parut une étude consciencieusement détaillée de M. Henri La Fontaine. Le souci de la vérité, qui se traduit dans ces articles comme dans ceux de M. Tardieu, en fait d'utiles documents.

Nous croyons répondre au vœu des chercheurs en reproduisant à la suite l'une de l'autre deux versions du discours par lequel Wagner s'est expliqué précisément sur la question d'un art national. C'est au banquet donné à la suite des fêtes que ce double récit nous transporte. Laissons parler d'abord M. Tardieu :

Bien avant l'heure des toasts, Richard Wagner a pris la parole pour remercier tous les assistants de leurs sympathies, et surtout les artistes de leur coopération désintéressée, sans laquelle l'entreprise de Bayreuth n'eût jamais abouti C'est d'une voix sincèrement émue qu'il a exprimé à ces premiers patrons de son œuvre toute sa reconnaissance pour avoir deviné son art à l'époque où la plupart des critiques et des journalistes se coalisaient contre lui. Le héros de cette fête intime n'a pas oublié non plus les patrons financiers de son œuvre, les membres du comité de Bayreuth, qui ont stimulé le public et réuni les fonds nécessaires à cette entreprise laborieuse et ardue. Le principal intérêt de ce speech est dans les explications rectificatives que l'orateur a cru devoir donner pour atténuer la fâcheuse impression produite par son allocution d'hier soir. « Ayez une volonté, disait-il hier, vous aurez un art. Cela dépend de vous. » Et chacun de conclure que, dans la pensée de Wagner, l'art, au moins en Allemagne, date de Wagner, et que ce qui s'est fait avant lui ne compte pas. Des amis lui ont rapporté cette interprétation, qui était générale hier soir à la sortie de la *Gœtterdæmmerung*. Cette interprétation n'est pas conforme à sa pensée. Il proteste. Il a songé, il est vrai, à un art nouveau, qu'il n'a pas la prétention de créer tout d'une pièce, mais auquel il a l'ambition de donner l'impulsion. Il s'agit, bien entendu, de l'art du théâtre. En France, cet art existe, il a sa physionomie propre, son caractère individuel ; de même en Italie. « Pour moi, dit Richard Wagner, j'adore l'opéra

italien, parce qu'il a sa beauté à lui, parce qu'il caractérise la nation d'où il émane. Il n'en est pas de même en Allemagne, où l'art du théâtre, à prendre les choses de haut, n'existe pas. Le monde entier connaît l'opéra italien, l'opéra français; il connaît aussi des opéras allemands, mais non pas l'opéra allemand. « La création de l'opéra allemand, du théâtre qui caractérise la nation allemande dans sa plus haute manifestation artistique, telle est l'œuvre à laquelle Richard Wagner convie tous ses compatriotes, et c'est pour cela qu'il leur dit : « Voulez vous un art? Cela dépend de vous. Ayez une volonté, vous aurez un art, un art nouveau, un théâtre national. »

D'après M. La Fontaine :

Le souper n'était pas commencé de longtemps, que R. Wagner se leva et prononça un discours qui fut vivement applaudi. Faisant allusion aux paroles prononcées par lui, la veille, à l'issue de la représentation du *Crépuscule des dieux*, il a déclaré qu'il regrettait qu'elles eussent été mal interprétées : « J'ai dit : vous voyez ce que nous pouvons, nous avons désormais un art ». Plusieurs ont cru que j'entendais par là qu'il n'y avait pas eu d'art avant moi. Telle n'a jamais été ma pensée : il est un art national incomplet chez chaque peuple, un art qui répond aux besoins, aux aspirations de ce peuple. Nous avons ainsi l'art national italien, l'art national français. Mais nous, nous avons créé un art nouveau, et c'est à cet art que j'ai pensé, quand hier je me suis adressé au public. Ensuite j'ai ajouté : « C'est à vous de le vouloir. » C'est que mes projets ont été mal compris du plus grand nombre. On n'a pas répondu à mon appel, ou l'on y a mal répondu. Aussi dois-je beaucoup à ceux qui ont cru en moi, et, en premier lieu, à mes artistes, qui depuis deux ans se sont sacrifiés à mon entreprise, et n'ont pas hésité à se mettre à mon entière disposition pour me permettre d'accomplir mon vaste désir; je les en remercie le plus cordialement

possible ! » Des cris unanimes ratifient ces paroles du maître, qui reprend aussitôt : « J'aurais bien long à vous dire encore, mais il m'est impossible de m'étendre davantage. Permettez-moi de paraphraser seulement la fin du *Faust* de Gœthe. » Et, dans un langage élevé, l'orateur rapproche de ses propres idées les vers qui terminent le chef-d'œuvre de Gœthe, — *Das ewig Weibliche, zieht uns hinan*, l'Eternel Féminin nous attire, — couronnant ainsi par une comparaison grandiose, dont il serait difficile, même impossible, de rendre en français la philosophique poésie, un des plus beaux discours que le grand musicien ait prononcés.

A la distance qui nous sépare aujourd'hui des fêtes de 1876, les paroles de Wagner semblent de moins en moins nécessiter une justification. L'art qu'il apportait à la nation allemande était en réalité nouveau et bien digne de la race germanique. L'avenir accentuera davantage la priorité qui revient à Wagner dans cet art qui régénère le théâtre lyrique et dépasse, quoi qu'on en dise, tout ce qui l'a précédé (1).

Deux correspondants de Bayreuth ont communiqué leurs impressions à la *Gazette*, qui les donne

---

(1) Dans son article sur les *Maîtres Chanteurs* (*Gazette* du 9 mars 1885), M. Lucien Solvay accentue comme il faut cette même idée :

« Quand Wagner a prononcé cette parole orgueilleuse : « Nous avons enfin un art allemand ! » il avait raison. L'art allemand, — l'art contemporain, s'entend, — il est là, tout entier, assurément. L'Allemagne n'a plus de poètes ; elle n'a plus, depuis combien de temps ! de peintres, de vrais peintres, qui soient de puissants coloristes ; son école de peinture est d'une banalité et d'une fadeur sans pareilles... Mais elle a un coloriste comme il n'en fut jamais : Wagner ; — toute sa vitalité, toute sa virilité intellectuelle, s'est condensée, dirait-on, dans cet art de la musique, dont Wagner est incontestablement la plus robuste expression, et qui est bien « l'art moderne allemand » par excellence.

en première page. L'un est M. Auguste Dupont, professeur au Conservatoire de Bruxeltes, l'autre M. Henri La Fontaine. « Beaucoup d'enthousiastes, beaucoup de sceptiques, dit M. Dupont, mais pas un seul indifférent. »

Sans vouloir entrer « dans le grand chœur wagnérien dont le public est régalé depuis quelques temps », la *Chronique* serait fâchée de paraître désintéressée. Elle donne, en forme d'épilogue un résumé d'observations restées inédites « dans le champ dévasté depuis quinze jours par les moissonneurs de la presse solennelle ».

Il a paru dans le *Précurseur* (août 1876), une série de huit lettres envoyées par M. Gustave Huberti, un des compositeurs les plus estimés de la jeune école belge, et résumant des impressions dont le temps n'a pas infirmé la justesse. L'*Artiste* a publié, en octobre 1876, plusieurs articles intitulés : *Quelques réflexions à propos du Bühnenfestspiel de Bayreuth,* d'un wagnérien bien connu à Bruxelles, M. Léon Lequime.

A côté des correspondants bien informés, il s'en est trouvé qui, sans sortir de chez eux, ont voulu aussi donner leur opinion sur les représentations de Bayreuth. L'un de ceux-ci mérite une mention toute particulière pour certain article des plus grotesques qui parut dans un grand organe de la presse bruxelloise, sous le titre de : *la Tétralogie des Anneaux des Niebelungen.*

Nous l'avouerons sans ambages, dit ce correspondant en chambre, nous ne nous sentons ni le courage ni la force d'analyser ce gigantesque monument musical. C'est long comme la muraille chinoise. Il nous faudrait, en outre,

pour exposer dans ses détails cette trame à perte de vue, des colonnes entières, et notre cadre restreint n'y suffirait point.....

... A notre avis, il y a là, à côté de beautés réelles, des scènes d'une écœurante banalité, frisant la niaiserie et qui seraient beaucoup mieux placées dans une féerie, dans une pièce à tiroirs ou même chez Guignol.....

... En ce qui concerne la musique, on a assisté à un beau grabuge. Il y avait, d'une part, les wagnériens, race tout à fait à part, admirateurs outrés et qui voient dans l'auteur des *Niebelungen* le maître des maîtres. Il y a là certainement une forte dose d'exagération, mais malheur à celui qui s'aviserait de contrecarrer cet engouement presque national. On lui en dirait de belles! Si encore on se bornait aux discussions, ce ne serait qu'un demi-mal; mais il paraît qu'on s'est battu et battu avec un acharnement sans exemple. Figurez-vous que, dans une brasserie, — chez nous on dirait une taverne, — on est allé, dans le feu du débat, jusqu'à se jeter des bocks à la figure et fêler des crânes! O douce et civilisatrice influence de la musique!

... Que demain on nous dise que d'affreux duels ont ensanglanté les plaisibles ombrages de Bayreuth, nous n'en serions guère surpris!.....

Lorsque vous assistez à l'exécution d'une symphonie de Beethoven ou d'une sonate de Mozart, vous ne vous sentez pas la moindre envie de discuter, ni de jeter des verres de bière à la face de vos voisins; mais vous écoutez dans l'extase et le ravissement ces admirables accords qui nous disent si bien que la musique est un agent d'un ordre supérieur. Cette comparaison, nous n'en doutons pas, sera venue à l'esprit de plus d'un auditeur des *Niebelungen*. Aura-t-elle tourné à l'avantage de Wagner? *That is the question* (1).

---

(1) Le *Journal de Bruxelles* a été mieux inspiré en donnant, le 31 juillet 1882, une belle analyse du « *Parcival de M. Wagner* ».

Peter Benoit et ses amis d'Anvers, retenus chez eux par un festival, ne purent assister aux représentations de Bayreuth. Ils en exprimèrent leur regret à Wagner, et, dans leur lettre, ils firent allusion aux efforts qu'eux-mêmes avaient tentés pour que le mouvement musical flamand eût aussi, quelque jour, « son Bayreuth ». Cette lettre eut, d'après ce que rapporte M. Charles Tardieu, l'heur de plaire à Wagner, qui se serait promis de la conserver. « J'en ai jeté bien d'autres au panier, dit-il, mais je garderai celle-là; elle est bien écrite. »

Nous terminerons ce chapitre par le récit que fait un témoin oculaire, M. Maurice Kufferath (*Guide musical,* 5 octobre 1876), de la soirée offerte à ses interprètes par Richard Wagner (1).

Ce qu'on n'a pas reconnu, ou voulu reconnaître en lui, c'est l'élévation de la pensée, la tendresse de nature, l'incomparable sens poétique qui sont le secret de la sorte de fascination qu'il exerce personnellement sur presque tous ceux qui l'approchent et se mettent en rapport avec lui. J'ai rarement vu un homme plus ému, plus simplement, plus sincèrement ému que Wagner, lorsqu'à la fin de cette soirée des artistes, ses plus vaillants interprètes sont venus tour à tour prendre congé de lui. Il avait l'œil humide, et son émotion, venant tout naturellement, ne se forçant point, témoignait avec éloquence de ce qu'il y a de sentiment au fond de cette puissante organisation.

Il a tenu Wilhelmy longtemps embrassé, le remerciant

---

(1) Une médaille commémorative fut frappée en mémoire des représentations de l'*Anneau du Nibelung*. L'auteur de cette médaille, M. Charles Wiener, a représenté d'un côté les traits de Wagner. Au revers, les héros des principaux drames lyriques du maître sont harmonieusement groupés.

avec une affection si franche, si sincère, que sa propre émotion s'est communiquée aux quelques personnes présentes à ces adieux vraiment touchants.

En prenant congé du *Concertmeister* Brassin, qu'il affectionne du reste particulièrement, il a eu une foule de petites questions délicates et pleines d'attention. Apprenant que M. Brassin se rendait à Bonn : « *Ach! dann grüssen sie für mich den armen Beethoven* », dit-il. — Ah, saluez bien de ma part ce pauvre Beethoven. Et ainsi de suite ; il trouvait, pour chacun de ceux qui s'en allaient, un mot non amical seulement, mais cordial et charmant...

Après le souper (il était près de onze heures), devant un cercle devenu plus restreint, on fit un peu de musique. Le pianiste anglais Ganz se mit au piano, et Reubsaet (1) chanta l'air du printemps du premier acte de la *Walküre*, dans la traduction française que vous avez entendue l'hiver dernier au Cercle artistique. Wagner paraissait surpris et enchanté. Reubsaet, du reste, était très bien en voix et chanta supérieurement. « *Das heiss ich singen! Sie sind ja ein Meistersænger.* » — « Voilà qui s'apelle chanter ! Vous êtes un maître chanteur ! » lui dit Wagner en le félicitant. On chercha la partition du *Tannhæuser ;* mais elle ne se trouva point, et la musique en resta là...

Dans ses « Notes bruxelloises » (*Bayreuther Festblætter, 1884*), M. Kufferath a rappelé que la Belgique avait fait quelque bruit à Bayreuth pendant les représentations de la Tétralogie. C'était elle qui, de tous les pays étrangers, avait fourni le plus fort contingent de spectateurs, elle, dont les souscriptions à l'œuvre du Théâtre-Wagner avaient atteint le plus haut chiffre. Ses artistes les plus en renom, les représentants des grands journaux, des

(1) Chanteur d'origine néerlandaise qui acheta plus tard le titre de duc de Campo-Selice.

amateurs de tout rang et de toute classe s'étaient empressés de faire le long voyage de Bayreuth ; la Belgique avait vraiment fait nombre parmi le public cosmopolite des fêtes de 1876.

« Aussi à notre entrée, dit M. Kufferath, lorsque Wilhelmy nous eut présenté, le maître, tout rayonnant de son triomphe de la veille, ne put réprimer un mouvement :

« Encore des Belges! Toujours des Belges! Mais » il y en partout! Ça ne finira donc jamais! Mais » qu'est-ce que les Belges! Est-ce que ce serait » une race? »

PÉRIODE TRANSITOIRE

En reprenant des mains de Henri Vieuxtemps (1874-1875) la direction des Concerts populaires abandonnée en 1872 par M. Adolphe Samuel, M. Joseph Dupont se mettait à la tête du mouvement wagnérien, qu'il n'a cessé de diriger depuis. Dès lors, les concerts acquièrent leur plus grande vogue, et leur prestige grandira en raison de l'impatience que l'on a de revoir Wagner à la scène; Wagner, que le théâtre semble répudier tacitement suivant les conseils de l'*Art musical*. C'est à leur impulsion, à l'énorme retentissement qui va se faire autour des dernières productions du maître, que l'on devra finalement l'exécution au théâtre de la Monnaie des *Maîtres Chanteurs* et de la *Walkyrie*.

M. Dupont ne se contenta plus, comme ses devanciers, de glisser de temps à autre seulement un morceau de Wagner dans les programmes des Concerts populaires. Dès la troisième année,

il résolut de consacrer tous les ans une séance entière à la musique de Wagner et de faire connaître d'importants fragments tirés de ses dernières œuvres.

L'idée fut couronnée d'un plein succès. Le premier de ces « Concerts-Wagner » eut lieu le 25 février 1877, et produisit une sensation très vive. Au programme figuraient des morceaux connus, entre autres l'air du *Vaisseau fantôme,* chanté par M. Blauwaert. Mais la majeure partie se composait d'œuvres absolument inédites à Bruxelles : la Chevauchée des Walkyries, la marche funèbre de *Gœtterdæmmerung,* les Adieux de Wotan (M. Blauwaert), la *Romance* pour violon (M. O. Jokisch) et la Marche solennelle écrite pour l'exposition de Philadelphie.

Tandis que l'ouverture des *Maîtres Chanteurs,* maintenant à sa sixième exécution, provoque l'enthousiasme, certaines nouveautés laissent une partie du public sous le coup d'une impression vague et mal définie. C'est le cas pour la Chevauchée, « dont le fouillis orchestral, dit le *Guide musical,* a dû paraître à plus d'un inextricable ». Cependant les Adieux de Wotan avec l'Incantation du feu ne trouvent que des admirateurs, et l'on eût bissé la Marche funèbre, n'eût été la fatigue visible des musiciens.

Le succès du concert fut tel que M. Dupont dut en donner une seconde édition le 18 mars suivant (1). La salle de l'Alhambra national fut

(1) Cette fois, les Adieux de Wotan sont chantés par M. Dauphin. — M. Dupont et son orchestre se transportèrent à Anvers où le même programme fut exécuté dans la grande salle de l'Harmonie, devant un public enthousiaste mais assez clairsemé.

comble et l'enthousiasme plus grand encore qu'il ne l'avait été la première fois. Après la marche de *Gœtterdæmmerung,* superbement enlevée par l'orchestre, quelques abonnés offrirent à M. Dupont une couronne à laquelle se trouvaient jointes les partitions d'orchestre de l'*Anneau du Nibelung.* Quel contraste entre ces témoignages sensés et les scènes qui marquèrent le concert Pasdeloup, quelques semaines auparavant, à l'occasion de cette même marche. Jamais les sifflets n'avaient fait rage à ce point; la cabale s'en prit non seulement à l'œuvre de Wagner, mais à l'ouverture du *Freischütz,* qu'elle enveloppa dans le même anathème.

L'impartialité commande cependant de reproduire ici, au sujet de ce premier Concert-Wagner, une relation qui détonne dans l'ensemble des appréciations élogieuses. D'après le correspondant du *Courrier franco-américain,* « l'exécution des interminables élucubrations de Wagner a été irréprochable; mais le public n'a pas été constant dans les applaudissements qui ont tout d'abord accueilli le *Tannhæuser.* On a témoigné quelque estime pour les fragments de *Lohengrin.* Pour les *Maîtres Chanteurs,* ç'a été une petite déroute, et la Marche de Philadelphie a été sifflée avec ensemble. »

« Tel est, ajoute le facétieux correspondant, le bilan de la journée wagnérienne que s'est payée Bruxelles *pour une fois.* »

Il n'est trace, ni dans nos souvenirs ni dans les comptes rendus du concert de 1877, des sifflets auxquels fait allusion le *Courrier franco-américain.* On ne doit donc voir ici qu'une de ces manœuvres dénoncées déjà par l'*Uylenspiegel.*

Que doit-on penser de l'appréciation suivante, toujours de la même feuille?

Le morceau de choix était la marche funèbre en quatre temps du *Crépuscule des dieux*. Elle se compose d'un petit dessin caractéristique exécuté par les violons après le temps fort de chaque mesure. Cela va de la sorte *crescendo* et *diminuendo*, alternativement. Le convoi mortuaire, après avoir gravi le rocher à la clarté de la lune, disparaît dans les nuages. La musique s'éteint sur quelques notes de la harpe.

Cela paraît être le résultat de ce qu'à Bruxelles on nomme une *zwanze* (farce). Il nous revient en mémoire à ce propos certain critique musical peu apte à trouver par lui-même le fond de ses articles. Un mystificateur lui persuada que toutes les mélodies de *Carmen* étaient écrites en mode *mineur*. Notre homme ne manqua pas d'insister, dans son article, sur cette particularité tout au moins originale, qu'il se montrait fier d'avoir découverte.

Le critique de l'*Indépendance* (6 mars 1877) a compris de travers les intentions du musicien en attribuant l'effet de la Chevauchée, qui réside tout entier dans l'accent rythmique des thèmes, à un dessin d'accompagnement :

La *Chevauchée des Walkyries*, dit-il, est d'un mouvement entraînant, d'un brillant extraordinaire, d'un pittoresque achevé. *La base de l'effet est la répétition persistante des traits de violon*, comme dans l'ouverture du *Tannhæuser*. L'esprit de la scène, c'est-à-dire le galop infernal des divinités de la mort, est supérieurement rendu. C'est un tableau d'une vérité saisissante, si l'on peut s'exprimer ainsi en parlant d'une chose surnaturelle.

Le prosélytisme de Brassin puisait un surcroît d'ardeur dans la réussite si complète du festival de Bayreuth. N'était l'obstacle de la traduction, il eût certainement poussé les directeurs de la Monnaie à mettre en répétition tout l'*Anneau du Nibelung*. Mais on était loin de supposer, en ce temps-là, que jamais l'une ou l'autre des parties de la Tétralogie passerait la frontière allemande. Brassin voulait cependant donner aux profanes autre chose que des garanties verbales de son admiration pour le maître. Dans ce but, il composa pour le piano une série de cinq transcriptions libres, dont le *Rheingold*, la *Walküre* et *Siegfried* lui fournirent les sujets (1). Il fit entendre les quatre premiers numéros dans un concert où il exécuta également le quatuor op. 26 de Brahms pour piano et instruments à cordes (10 avril 1877). Inutile de dire que le prestigieux pianiste fit valoir ces morceaux difficiles, qui exigent, — notamment la Chevauchée, — une grande force musculaire.

Faut-il voir l'influence du musicien allemand dans les tentatives qui furent faites, au commencement de l'hiver 1877-1878, pour représenter la *Walkyrie* à Bruxelles? La direction de la Monnaie, qui annonçait de fort beaux projets (reprise de *Lohengrin,* en attendant les *Maîtres Chanteurs*), était entrée en pourparlers avec le théâtre impérial

---

(1) Les transcriptions libres de Louis Brassin sont publiées chez Schott frères, à Bruxelles. En voici les titres :

1 *Walhall* (Entrée des dieux dans le Walhalla) ;
2. *Siegmund's Liebesgesang* (Chant d'amour de Siegmund) ;
3. *Feuerzauber* (Incantation du feu) ;
4. *Der Ritt der Walküre* (Chevauchée des Walkyries) ;
5. *Waldweben* (Dans la forêt).

de Vienne pour quinze représentations de la première journée du *Ring*. Les principaux rôles devaient être tenus par les artistes créateurs à Bayreuth, Mme Materna et M. Scaria. Le matériel nécessaire à la mise en scène serait amené de Vienne. M. Calabresi allait se rendre en Autriche, lorsque les négociations furent rompues et la *Walkyrie* remise aux calendes grecques (1).

Dans un document daté du 1er janvier 1877, Richard Wagner avait fait appel aux Comités-Wagner, groupés en une seule association du Patronat de Bayreuth *(Verwaltungsrath)*. L'idée exprimée était double : fonder une école supérieure pour l'art lyrique et dramatique, et créer des associations pour développer et maintenir les fêtes théâtrales de Bayreuth. A Bruxelles, on comprit la portée de ce manifeste, et immédiatement on se mit à l'œuvre. Il s'agissait, à ce moment, de se préparer aux trois séries de représentations projetées aux mois de juillet et août, à Bayreuth. Pour assister à ces diverses séries, ou à l'une d'elles, il fallait, de toute nécessité, s'inscrire comme membre d'une société Wagner (2).

Les projets du maître subirent coup sur coup de notables modifications. Non seulement il fallut renoncer au conservatoire modèle qu'il rêvait,

---

(1) En 1878, la direction Stoumon-Calabresi entra en négociations avec le théâtre de Cologne pour une série de représentations des œuvres de Wagner, à commencer immédiatement après la clôture de l'année théâtrale. Il s'agissait de représenter, avec l'orchestre et les décors de Cologne, la Tétralogie en entier, ainsi que les *Meistersinger*. L'affaire en resta là.

(2) Le comité du *Wagnerverein* bruxellois fut composé comme suit : L. Brassin, président ; H. La Fontaine, secrétaire ; L. Lequime, trésorier ; O. Maus, membre du comité.

mais encore l'insuffisance des ressources fit ajourner indéfiniment les représentations ultérieures de l'*Anneau du Nibelung*.

A l'automne de 1877, il fut décidé que les souscriptions annuelles de 15 marks donneraient droit aux futures représentations du *Parsifal* auquel travaillait Wagner au milieu des préoccupations et des embarras financiers que lui suscitait la réalisation de ses plans (1).

Concessionnaires du théâtre de la Monnaie depuis l'hiver 1875-1876, MM. Stoumon et Calabresi avaient fait monter successivement :

2 décembre 1875 : *Requiem* de Verdi ;
1er février 1876 : *Carmen* de Bizet ;
20 avril 1876 : *Aux avant-postes* de Michel ;
4 novembre 1876 : *Piccolino* de Guiraud ;
15 janvier 1877 : *Aïda* de Verdi ;
5 avril 1877 : *Sir William* de Colyns ;
5 septembre 1877 : *Les Amoureux de Catherine* de Maréchal ;
10 novembre 1877 : *Paul et Virginie* de Massé ;
21 décembre 1877 : *Georges Dandin* de Mathieu ;
11 janvier 1878 : *Cinq-Mars* de Gounod.

Dans tout cela, rien de Richard Wagner! — A cette dernière date, la direction préparait une reprise de *Lohengrin,* qui eut lieu le 25 février 1878, avec un éclatant succès. Désirant bien faire les

---

(1) Relevons encore dans le cours de l'année 1877 :

3 février. — Au théâtre de Mons, sous la direction de M. G. Huberti, air du *Vaisseau fantôme* (M. Blauwaert).

8 mars. — Chez M. Gambart, à Nice, chanson du printemps de la *Walkyrie* (M. Reubsaet).

20 mai. — Au théâtre de Mons, en présence de la famille royale, ouverture du *Tannhæuser* (M. G. Huberti).

choses, MM. Stoumon et Calabresi avaient rétabli plusieurs passages importants, supprimés lors de la première exécution; ils avaient commandé un décor neuf pour le deuxième acte et des trompettes basses pour l'appel du Roi, qui revient à plusieurs reprises dans le cours de l'ouvrage. La distribution nouvelle ne satisfait pas entièrement M. Ed. Fétis, qui trouve l'exécution de *Lohengrin* inférieure à ce qu'elle avait été auparavant.

Des rôles de femmes, l'un est tenu d'une façon supérieure, l'autre est fort bien rempli. Mme Madier (Fursch-Madier) apporte un grand charme, un sentiment remarquable et une distinction parfaite dans l'interprétation du rôle d'Elsa. On a rarement l'occasion d'entendre aussi bien chanter et aussi bien dire, depuis que s'est introduit l'usage des éducations vocales sommaires. Mme Bernardi déploie, dans le rôle d'Ortrude, l'énergie qui est inhérente à son tempérament. Les rôles d'hommes ont été plus ou moins mal remplis par M. Tournié, qui n'a ni la voix ni le genre de talent qu'il faut pour servir d'interprète au rôle du drame légendaire de Richard Wagner; par M. Devoyod, qui a manqué de sûreté dans l'intonation et de fermeté dans l'accent; par M. Dauphin, qui n'a pas la puissance de timbre ni l'ampleur nécessaire pour chanter le rôle du Roi. Les chœurs ont chanté incorrectement et platement...

L'orchestre a rempli sa tâche avec beaucoup de soin et de talent.

Dans le même article, M. Ed. Fétis constate que le nombre des partisans de Richard Wagner et de son système musical s'est beaucoup accru.

Le retentissement qu'on a donné et qu'il a donné lui-même à ses dernières productions, les cérémonies du pèlerinage de Bayreuth, les polémiques provoquées par la prétention de doter le monde d'un art nouveau, tout,

jusqu'à l'injustice de ses adversaires, qui refusent de reconnaître son incontestable mérite, concourait à exciter la curiosité publique.

Toutefois, cette audition nouvelle de *Lohengrin* n'a fait que confirmer les premières impressions de M. Fétis, impressions que nous avons fait connaître.

La reprise de *Lohengrin* eut quelque retentissement à Paris, où le wagnérisme continuait à faire de lents progrès. D'après M. Georges Servières, on vit à la représentation « une quinzaine de Français, dont une huitaine de journalistes. Les amateurs étaient : M. Ernest Guiraud, M. A. Messager, l'éditeur Aug. Durand, M. Albert Van Loo, auteur dramatique, M. et Mme Lascoux et un Bourguignon wagnérien, M. Moignot-Laligant, marchand de vins à Beaune ».

Indépendamment de ces amateurs, de « crus » divers, M. G. Servières rappelle le nom de MM. Adolphe Jullien et Victorin Joncières qui firent, respectivement dans le *Français* et dans la *Liberté,* un éloge enthousiaste de l'œuvre de Wagner.

Cette reprise eut, en Belgique, un côté assez curieux. C'est à cette occasion qu'on organisa, pour la première fois, des trains spéciaux, dits « de théâtre ». Anvers, Gand, Louvain, Liége, etc., nous envoyèrent des caravanes d'amateurs. La Société royale des Chœurs de Gand se donna le luxe d'une représentation de *Lohengrin* exclusivement pour ses membres et ses invités, qu'un train spécial ramena le soir même au logis.

Du 25 février au 29 avril, *Lohengrin* eut neuf

représentations donnant une moyenne de recettes de 2,623 francs (maximum : 4,599 fr. 25 ; minimum : 1,584 fr. 50).

Peu de jours avant la reprise de *Lohengrin,* Wagner avait eu la part du lion dans le programme du Concert populaire (17 février 1878). On y entendit, pour la première fois à Bruxelles, le prélude de *Tristan et Yseult,* dont l'exécution ne répondit pas complètement à l'attente des wagnériens. Le *Preislied* des *Maîtres Chanteurs* pour violon (M. Marsick) était aussi une nouveauté, de même que la scène de la forêt de *Siegfried* (*Waldweben*).

Voici qu'une troupe allemande annonce à Rotterdam des représentations de la *Walküre.* Sans plus tarder, nos wagnériens, Brassin en tête, prennent le train, désireux de retrouver un écho des grandes émotions de Bayreuth. L'exécution (25 avril 1878) fut jugée satisfaisante. Ayant à organiser au profit de l'œuvre de Bayreuth une audition pour laquelle il se proposait de réunir un orchestre composé de *trois pianos*, Brassin estima qu'il serait préférable de faire venir à Bruxelles les exécutants de la *Walküre.* Ce projet plut aux membres du comité, MM. Lequime et Maus, qui s'étaient rendus également à Rotterdam, et le programme du concert qui s'ensuivit, le 4 mai 1878, au théâtre de la Monnaie (prix ordinaires), fut ainsi composé :

1. Introduction et premier acte	*Walküre ;*
2. Troisième scène du deuxième acte,	»
3. Finale du troisième acte,	»
4. Deuxième scène du prologue de	*Gœtterdæmmerung ;*
5. Marche funèbre,	»

Présentés à un public peu initié, dans une langue étrangère, sans mise en scène, avec des moyens incomplets (l'orchestre était dépourvu des instruments wagnériens) et, au total, peu satisfaisants, ces fragments ne pouvaient guère donner l'impression désirable. L'orchestre parut faible, malgré toute l'habileté de son chef, M. Muller. On remarqua surtout la belle voix de Mlle Louisa Jaïde (Brünnhilde) et celle de M. Fischer (Wotan), deux chanteurs de mérite.

Ce concert eut un succès de curiosité; mais, à l'exception des musiciens et des connaisseurs, il faut bien avouer que la masse du public n'y comprit goutte. Saint-Saëns y assistait, ainsi qu'un librettiste bien connu. Ce dernier, après un fragment de la *Walkyrie,* quitta brusquement sa place en proférant ces aimables paroles, entendues du public : « Ah! le coch.., il me paiera celle-là ! »

Les organisateurs s'étaient engagés à supporter chacun le tiers des frais; mais l'affaire se liquida par un bénéfice net d'environ 500 francs, qui servirent à alimenter la caisse des représentations de Bayreuth. Il est vrai de dire que tous les chanteurs, à part Mlle Jaïde, avaient fait généreusement abandon de leur cachet et que les musiciens de l'orchestre n'avaient exigé que le remboursement de leurs frais de voyage.

A l'occasion du même concert, M. Eugène Landoy, sous le pseudonyme de Bertram, exprimait dans l'*Office de Publicité* des vues extrêmement larges au sujet de l'art wagnérien, disant que Wagner est tout à fait fondé à exiger que ses œuvres soient données avec tout le respect qui convient, attendu que du ridicule au sublime il n'y

a qu'un pas et que, précisément dans le genre qu'il a choisi, ce pas serait bientôt franchi si quelque condition essentielle faisait défaut.

Dans ces vastes conceptions de Wagner, tout se tient. Elles ne peuvent pas même être jouées comme le plus imposant des grands opéras. Il y faut quelque chose de plus, et les chanteurs y doivent être des tragédiens de la grande école. Les scènes y sont longues, les rythmes y prennent une largeur étonnante, et le geste et l'allure des personnages doivent s'y conformer. Souvent, les scènes sont des tableaux dont l'ordonnance devrait presque être réglée par un grand artiste, car ce sont des tableaux d'histoire et avec un degré de style qui passe même l'histoire vraie. Le chanteur y est tout à fait hors et au-dessus de la nature. Le geste doit être lent, savamment mesuré et gradué, et même rare. Parfois, c'est une immobilité presque sculpturale qui est commandée; c'est un tableau vivant qu'on a sous les yeux : quand il change, c'est pour en former un autre qui n'a pas moins de majesté.

Aux yeux de M. Landoy, les œuvres de Wagner sont la plus haute expression de l'art. « On n'exécute pas ses opéras, on les célèbre : cela devient une cérémonie du culte, et l'art, compris ainsi, devient lui-même une religion. »

Il reste encore à signaler en cette année 1878 (1) le *Voltaire musicien* de M. Edmond Vander Straeten, dédié à son ami Félix Delhasse (2).

---

(1) Ajoutons pour être complet : la scène de la forêt de *Siegfried* (*Waldweben*) à l'Association des artistes musiciens (2 mars), et la Chevauchée des Walkyries au conservatoire de Liége (27 avril).

(2) *Voltaire musicien. Concerts, Intermèdes (Mozart à Ferney). — Lullisme, Ramisme, Gluckisme. — Prophétie pour 1886. — L'Opéra, L'Opéra-Comique. — Organographie, Acoustique. — Biographies. — Locutions, Anecdotes.* (Paris, J. Baur, libraire-éditeur, 11, rue des Saints-Pères, 1878.)

L'auteur justifie le titre qu'il donne à son livre par « l'immixtion de Voltaire dans presque toutes les branches de l'art musical ». Il cherche à établir, en un chapitre intitulé *Wagnérisme,* que le patriarche de Ferney avait en quelque sorte prédit la venue de Wagner (1). L'argument ne déplut pas à Bayreuth. Mme Wagner se chargea de remercier en ces termes l'auteur de *Voltaire musicien :*

Il (Wagner) s'honore de compter des Français parmi ses meilleurs amis, et il est persuadé qu'ils salueront avec joie l'inspiration que vous avez eue de poser Voltaire prophète de Richard Wagner, et le savoir et l'esprit avec lesquels vous avez développé une thèse si originale qu'elle pouvait paraître paradoxale.

Mon mari vous a suivi avec le plus vif intérêt, et j'ajoute avec émotion, car à travers toute la magie de l'esprit de Voltaire, dont votre connaissance minutieuse du sujet a revêtu les pages de ce livre ingénieux, il a senti vibrer l'enthousiasme et palpiter le courage qui en sont comme les causes premières...

Sous ce titre : *Lohengrin : instrumentation et philosophie* (2), M. Vander Straeten a fait paraître, l'année suivante, une plaquette dont les trente-sept pages sont empruntées à l'étude qu'il a publiée dans la *Fédération artistique.* L'idée principale est que « chaque voix d'un orchestre a le don d'assigner

---

(1) Dans l'ordre d'idées auquel se place M. Vander Straeten, on peut dire que Grétry est l'ancêtre de tous les wagnériens belges, et qu'il est même un peu le précurseur de Wagner ; lui qui souhaitait que l'orchestre fût invisible ; lui qui préludait au *Leitmotiv* dans *Richard Cœur de Lion*, et manifestait des idées très avancées sur l'expression musicale.

(2) Paris, J. Baur, 1879.

au caractère d'un individu une nuance particulière qui le détermine éloquemment ». C'est à prouver l'évidence de cette théorie dans *Lohengrin* que M. Vander Straeten s'est appliqué, non sans user d'images et d'hyperboles. L'ouvrage est dédié à Mme Wagner.

L'année 1879 serait une année bien maigre sans une nouvelle reprise de *Lohengrin* donnée, *in extremis*, les 30 avril et 3 mai, à la clôture de l'année théâtrale. Il n'y eut pas de Concert-Wagner aux Populaires, mais l'orchestre fit entendre l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* (16 février), l'introduction du troisième acte du même ouvrage et l'ouverture du *Tannhœuser* (30 mars). L'ouverture des *Maîtres Chanteurs* fut également jouée, dans le courant de l'été, au concert donné par l'école de musique d'Anvers, sous la direction de Peter Benoit.

Le 30 décembre 1879, nouvelle reprise de *Lohengrin* avec M. Sylva dans le rôle du chevalier au cygne et Mlle Duvivier dans celui d'Ortrude. L'interprétation, sauf quelques défaillances des chœurs, est l'une des bonnes que l'on ait eues au théâtre de la Monnaie. La voix puissante de M. Sylva fait merveille dans les passages de force, là où domine l'accent héroïque ; seulement, elle ne parvient que difficilement à rendre les effets de tendresse et les nuances délicates. C'est presque toujours la même intensité de son, sans gradations, sans contrastes. La charmante phrase : *Viens respirer ces senteurs enivrantes,* est dite à pleine voix et dans un mouvement tel que le chanteur semble faire un point d'orgue à chaque note. Mlle Duvivier, sans tirer des différentes phases du

rôle d'Ortrude toute l'expression dramatique qu'elles comporteent, a pourtant tenu vaillamment sa place dans le brillant entourage de ses partenaires : Mme Fursch-Madier, MM. Devoyod et Dauphin. Et il convient de citer M. Lonati, qui remplit avec talent le rôle du héraut.

Les représentations de *Lohengrin* auront de superbes lendemains, car déjà l'on répète activement la *Flûte enchantée* dont la première représentation a lieu le 10 janvier 1880 (1). Le nom des deux chefs-d'œuvre resplendit alternativement sur l'affiche, et les spectateurs se portent en foule au théâtre de la Monnaie. L'opéra de Mozart excite une vive curiosité ; il charme par la fraîcheur de ses mélodies ; il étonne par la richesse harmonique des voix et des instruments. Rien n'a vieilli, ou peu de chose, dans cette partition nonagénaire, à laquelle on s'accorde à trouver plus de jeunesse qu'à maint ouvrage de production récente. Le succès de la *Flûte enchantée* fait quelque tort à celui de *Lohengrin,* dont l'exécution d'ensemble ne reste pas irréprochable. Après cinq représentations données dans l'intervalle du 30 décembre au 27 janvier, l'ouvrage est abandonné jusqu'à l'arrivée de Mme Albani.

L'interprétation du rôle d'Elsa par cette admirable cantatrice fut une révélation. Son talent de virtuose aidant, elle le joua de toute son âme, avec simplicité et candeur. Le succès qu'elle y obtint n'atteignit pas toutefois à la hauteur de son immense mérite. Le public semblait attendre plus d'éclat ;

---

(1) Dire que la *Flûte enchantée* n'avait jamais été représentée à Bruxelles, c'est prouver qu'il n'y a guère de place au théâtre pour la vraie musique

il ne reconnut pas Lucie ou Gilda sous les traits de l'idéale et romantique héroïne de la légende wagnérienne. La création était imprévue et trop neuve pour émouvoir la masse. Mme Albani fut d'ailleurs assez mal secondée par son entourage, le soir de cette unique représentation de *Lohengrin*.

Le vent n'en demeura pas moins aux choses artistiques, en 1880. Aussitôt après *Lohengrin* et la *Flûte enchantée*, la direction de la Monnaie mit à l'étude *Freischütz*, qui passa le 15 mars avec les récitatifs de Berlioz. Il s'est vu rarement un tel ensemble d'œuvres de haute marque dans le répertoire d'une saison théâtrale.

L'année 1880 nous apporte aussi une nouvelle publication de M. Edmond Vander Straeten : *Turin musical* (1). Le nom de Wagner revient fréquemment dans ces pages enthousiastes. L'auteur nie que l'Italie soit hostile aux œuvres wagnériennes; il s'explique au sujet de *Lohengrin* représenté dans de fâcheuses conditions au théâtre royal de Turin, et cite les efforts de quelques-uns des critiques wagnéristes de l'ancienne capitale piémontaise (2).

---

(1) *Turin musical. — Pages détachées ; Chansons populaires ; Concerts ; Théâtres lyriques ; Critique musicale ; Wagnérisme.* (Audenarde, imprimerie Bevernaege-Van Eechaute, 1880)

(2) M. Vander Straeten fonda en 1876, à Rome, avec son ami le professeur Muzzi, le *Progrezzo musicale*, en vue de répandre en Italie les idées wagnériennes La partie dut être abandonnée, les désabonnements arrivant en masse, escortés d'un déluge de récriminations et de menaces. M. Vander Straeten publia dans les numéros du 30 août, 15 septembre, 9 et 28 octobre, 28 novembre et 30 décembre, sous le pseudonyme de *Mario*, une série d'articles intitulés : *la Trilogia dell' Anello dei Nibelungi di Riccardo Wagner.*

Maintenant, c'est à Gand qu'il faut se rendre si l'on veut assister à des représentations d'œuvres de Wagner. La concession du Grand-Théâtre est dévolue, pendant la saison 1880-1881, à la direction Henriette Marion et Karl Simons, qui met tout son zèle à les faire connaître.

Ce fut une remarquable campagne, dit M. Paul Bergmans (1), où une troupe allemande nous joua Mozart Beethoven, Weber, Mendelssohn, Spohr, Marschner, Lortzing, Kreutzer, etc. Wagner, qu'on n'oublia pas, fut représenté par quatre opéras : *Lohengrin*, 22 octobre 1880 ; le *Vaisseau fantôme*, 20 décembre 1880 ; *Tannhæuser*, 20 janvier 1881, et *Rienzi*, 16 mars 1881 Tous quatre eurent du succès, car, — et c'est chose digne d'être notée, — il n'y a jamais eu à Gand de cabale proprement dite contre les œuvres de Wagner.

L'ouvrage le plus goûté, *Lohengrin,* eut quinze représentations (2), *Tannhæuser* sept, le *Vaisseau fantôme* cinq et *Rienzi* deux. Rappelons, pour mémoire, le titre d'une brochure flamande écrite à l'occasion de ces représentations par *Remo* (Omer Wattez) : *Herinnering aan de Kunstfeesten van het*

---

(1) *Guide musical* du 15 juillet 1886.

(2) La troupe allemande du théâtre de Gand a donné *Lohengrin* à Anvers le 12 mars 1881. Une correspondance de l'*Etoile belge* dit, à propos de la première de *Lohengrin* à Gand : « La salle regorgeait de monde, et, chose à noter, les dames, qui, partout ailleurs, se sont montrées si ardentes à appuyer la cause de Wagner, étaient en grande minorité ici, et semblaient s'être donné le mot pour n'avoir point à « déchiffrer laborieusement une énigme musicale ». Toutes les autorités, en revanche, étaient présentes, et, ce qui est mieux que d'y figurer par genre ou par étiquette, ont donné, d'un bout à l'autre du chef-d'œuvre, le signal des applaudissements. »

tooneeljaar 1880-1881 in den Grooten Schouwburg, te Gent. (Gand, imprimerie Dublé-Plus, 1881.)

Placé sous la direction d'un jeune capellmeister actif et habile, M. Kogel, l'orchestre de Gand n'était plus reconnaissable. On applaudit aussi M. Hajos, ténor, et Mlle Ottiker, cantatrice, deux artistes de grande valeur engagés spécialement pour rehausser l'importance des représentations wagnériennes.

Depuis la dernière de *Lohengrin* (24 février 1880), le théâtre de la Monnaie est resté de nouveau fermé aux œuvres de Wagner. Il ne se rouvrira que trois ans plus tard, lorsque viendra l'impresario Angelo Neumann, dont on annonce, dès 1881, les tournées en Angleterre, en Hollande et en Belgique. En attendant, on assiste au bruyant et éphémère succès d'*Hérodiade* (19 décembre). C'est un pas nouveau dans la voie de la décentralisation qui enlève à Paris la primeur de beaucoup d'œuvres françaises. L'événement est considérable en ce sens qu'il attire l'attention du monde entier sur Bruxelles et son théâtre. Désormais, les directeurs parisiens viendront en Belgique étudier la mise en scène et recruter leurs chanteurs. C'est, à bref délai, le renversement de ce qui existait auparavant, et l'on peut dire sans jactance que les compositeurs français se montrent généralement enchantés de l'accueil qui leur est fait chez nous.

Un fait capital, en dehors de quelques menus incidents wagnériens, est, sans contredit, le double festival organisé à Anvers et à Bruxelles, en l'honneur de Liszt, les 26 et 29 mai 1881. A Anvers, la Société de musique exécute, sous la direction de Peter Benoit, la *Missa solemnis*

(*Graner Messe*). Parmi les œuvres produites à Bruxelles, il faut citer la symphonie avec chœur final, d'après le *Faust* de Gœthe. L'orchestre, dirigé par M. Franz Servais, fait entendre également le *Tasse,* poème symphonique. De part et d'autre,l'impression est incontestablement grande. Il règne dans les conceptions de Liszt un souffle de modernité qui répond aux aspirations du moment, une tendance élevée qui commande le respect et à laquelle le public intelligent rend justice.

Un organe nouveau vient, à son heure, appeler l'attention sur les questions d'esthétique les plus controversées. L'*Art moderne,* revue critique des arts et de la littérature, créée par M. Edmond Picard, dans un esprit de combativité et de propagande, se devait naturellement à la cause de Wagner. Dès 1881, paraissent successivement de nombreux articles où l'œuvre du maître est commenté avec soin, sous une forme littéraire. Les premiers rédacteurs de l'*Art moderne* qui abordent ce sujet sont MM. Victor Arnould, Léon Lequime, Octave Maus, Edmond Picard, auxquels se joignirent ensuite MM. Jacques Hermann (Mme M. Pidoux)(1), Camille Lemonnier et Georges Khnopff.

L'année 1882 compte parmi les plus actives du mouvement musical à Bruxelles. De toutes parts, se déploie une énergie extraordinaire; la même fièvre anime le monde des exécutants et celui des

---

(1) Auteur d'un article remarqué sur les *Héros du drame wagnérien*, paru dans la *Revue de Belgique* et tiré à part. (Bruxelles, Merzbach et Falk, 1883.)

auditeurs. C'est une émulation dont il y a peu d'exemples, mais qui ne durera pas.

Au 1er janvier, Bruxelles possède deux sociétés de musique, l'une présidée par M. J. Becquet et dirigée par M. J. Mertens; l'autre, que préside M. Ed. Elkan et que dirige M. H. Warnots. On doit à la première une exécution intégrale de la *Sainte Elisabeth* de Liszt (3 mai), et à la seconde le *Requiem allemand* de Brahms, au festival du palais des Beaux-Arts (20 et 21 août) (1).

Fête également au conservatoire, qui célèbre le cinquantième anniversaire de sa fondation (13 février 1832) par une sélection d'œuvres nationales.

Au Concert Populaire, M. Dupont fait entendre *Roméo et Juliette* de Berlioz, et produit avec succès les *Scènes Hindoues* de Erasme Raway. Le programme du 26 mars est entièrement consacré à Wagner (2). Comme nouveautés : chœur avec solo des messagers de la paix de *Rienzi* (Mlle Gilbert); introduction, défilé des métiers, valse et cortège des *Maîtres Chanteurs*.

Berlioz a eu son concert, dit M. Ed Fétis; il était juste, il était plus juste encore que Richard Wagner eût le sien, car ceux-là mêmes qui ne sont point enrôlés parmi les fanatiques du maître doivent reconnaître qu'il tient dans la musique moderne une place bien autrement grande que l'auteur de *Roméo et Juliette*. L'attraction qu'il exerce sur les masses paraît irrésistible. Annonce-t-on une exécution de ses œuvres, la foule accourt, pas toujours sympathique (à Paris, par exemple), mais toujours curieuse. Hier encore,

---

(1) Le deuxième jour, M. Bosquin chanta la prière de *Rienzi*.

(2) Le seul morceau exécuté en 1881 est l'ouverture du *Vaisseau fantôme*.

au Concert Populaire, la salle était comble, et l'assemblée qui la remplissait a souvent éclaté en transports d'enthousiasme (1).

Il est de toute évidence que l'éducation musicale a fait un pas considérable. Le public s'est façonné au style de Wagner et a fini par dégager la mélodie de son enchâssement polyphonique. La période d'initiation a été longue, mais l'expérience acquise n'en est que plus solide.

Ce qui contribue, d'ailleurs, à répandre les idées réformatrices, c'est que les compositeurs de toutes les écoles s'en emparent avec une touchante unanimité. L'imitation des procédés de Wagner et l'abandon des formules anciennes sont à l'ordre du jour. C'est à qui fera disparaître au plus tôt les choses répudiées par le maître de Bayreuth. Dans les partitions il n'est plus trace d'airs, de duos, de trios, etc. Des actes, des scènes, voilà tout. La mélodie passe du chant dans l'orchestre et des enchaînements symphoniques remplacent les fins de morceau en coup de fouet. On plaisante les

---

(1) Le succès du Concert-Wagner a de l'écho en province. A Anvers (3 avril), sous la direction de M. Edouard Croegaert, marche funèbre du *Crépuscule des dieux* et chevauchée des Walkyries. A Mons (7 juin), sous la direction de M. Vanden Eeden, ouverture des *Maîtres Chanteurs*, chœur des Fileuses, marche funèbre, idylle de Siegfried et marche du *Tannhæuser*.

Ceux de nos wagnériens voyageurs que ces festivités ne rassasient qu'imparfaitement vont entendre la Tétralogie au théâtre de Sa Majesté, à Londres. Angelo Neumann y prélude aux tournées qu'il va effectuer sur le continent. Dans le même temps, au théâtre de Drury Lane, les impresarii Franke et Pollini, de Hambourg, font exécuter, sous la direction de Hans Richter, chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne, le *Vaisseau fantôme*, *Tannhæuser*, *Lohengrin*, les *Maîtres Chanteurs* et *Tristan et Yseult*.

rares auteurs qui écrivent encore des duos à la tierce, et l'on se montre rigoureux sur les raffinements d'harmonie et d'orchestration. Le public, sans s'en rendre compte, adopte point par point les articles de cette charte nouvelle. Un jour viendra où, dans certains milieux arriérés, des gens, entendant pour la première fois de leur vie *Lohengrin*, diront ingénument : « — Tiens, ce n'est que ça ! »

L'ANNEAU DU NIBELUNG

IX ans se sont écoulés depuis que le théâtre de Bayreuth a fermé ses portes. *Parsifal* est terminé et les fonds sont souscrits. On va donc bientôt reprendre le chemin de la Haute-Franconie. Dès le mois de décembre 1881, le comité belge du Patronat de Bayreuth a porté à la connaissance des patrons de l'œuvre les conditions d'admission aux représentations qui doivent avoir lieu dans le courant de l'été 1882. La circulaire prévoit les divers avantages qui s'offrent d'après les cotisations versées; il s'y trouve joint un questionnaire à renvoyer avant le 1er janvier à M. H. La Fontaine, secrétaire du comité.

A la veille des représentations de *Parsifal,* le Patronat comptait à Bruxelles quatre-vingt-neuf adhérents. Quelques-uns d'entre eux seulement firent le voyage. La liste suivante donne les noms

de ceux de nos compatriotes, affiliés ou non, qui se rendirent à Bayreuth durant les mois de juillet et août (1) :

M. P. Benoit, Mlle A. Boch, MM. L. Brassin, Dedeken, A. et J. Dupont, L. Dommartin, A. Herx, G. Huberti, L. Jehin, M. Kufferath, H. La Fontaine, E. Lassen, L. Lequime, V. Lynen, O. Maus, J. Mertens, E. Picard, E. Raway, E. Robert, L. Sacré, J. Schott, M. et Mme C. Tardieu, MM. C. Vander Stappen, V. Wilder, etc.

On trouve la relation détaillée et précise des premières représentations de *Parsifal :* dans l'*Indépendance belge,* quatre lettres de M. Charles Tardieu (28, 29, 30 juillet, 1er août); dans la *Chronique,* cinq lettres de M. Léon Dommartin (*alias* Jean d'Ardenne); dans le *Guide musical,* article de M. Maurice Kufferath et lettre de M. Tardieu, plus un intéressant travail de ce dernier, intitulé : *Réminiscences wagnériennes* (août 1882); dans l'*Art moderne,* trois articles : *le Poème de Parsifal,* par M. Edmond Picard; *Parsifal au point de vue du drame lyrique,* par le même; *Parsifal au point de vue musical,* par M. Octave Maus (2).

Le lecteur nous pardonnera si nous nous bornons à cette simple énumération. Quelqu'intéressantes que soient ces diverses études, il nous faut renoncer

---

(1) Des bruits malveillants, répandus dans les journaux hostiles à Wagner, mais aussitôt démentis, au sujet d'une prétendue épidémie de variole, avaient dès l'abord fait hésiter bien des gens à se rendre à Bayreuth.

(2) Il convient de citer une courte mais élégante monographie de *Parsifal,* par M. Iwan Gilkin, dans la *Jeune Belgique* (septembre 1882). M Gilkin est également l'auteur d'un important travail sur Richard Wagner et ses œuvres, paru dans la *Revue moderne* (1882-1883).

à les résumer ici : le cadre de cet ouvrage ne le permet pas. Disons, toutefois, qu'il y a unanimité quant à l'impression grandiose de l'œuvre ultime de Wagner. Au rebours de M. Albert Wolff, qui juge ironiquement *Parsifal* du haut de la terrasse de Saint-Germain-en-Laye, nos correspondants cherchent en toute sincérité à pénétrer le sens mystérieux de ce drame où la personnalité du maître se révèle sous un aspect si étrangement imprévu.

Les visiteurs belges s'empressèrent d'aller déposer leur carte à la villa *Wahnfried*, où ils furent reçus. En présentant Peter Benoit au maître du logis, Liszt dit qu'une exécution de l'*Oorlog* était projetée à Weimar. C'était une politesse due à l'organisateur du festival d'Anvers. Toutefois, la promesse ne fut pas tenue (1).

Si de Bayreuth on se reporte au théâtre de la Monnaie, qu'y trouve-t-on en 1882 ? Le succès persistant de la *Flûte enchantée* rachète la médiocrité du répertoire. *Hérodiade* y poursuit une carrière momentanément très fructueuse. La malencontreuse reprise des *Amours du Diable* attire, en petit nombre, les amateurs d'opérette. *Martha,* en dernier lieu, ne peut relever l'intérêt de cette fin de campagne assez insignifiante.

L'année 1883 commencera sous de meilleures auspices. Angelo Neumann et sa troupe se sont mis en voyage. Brême, Hambourg, Berlin et la Hollande sont visités par la nomade entreprise.

---

(1) Parmi les armoiries des villes affiliées au Patronat de Bayreuth et qui ornent le plafond du grand salon de la *Wahnfried*, on remarque, en fac-similé, celles de la ville de Bruxelles.

Des difficultés surgissent à Bruxelles au sujet du théâtre où l'on entendra l'*Anneau du Nibelung*. Il y a conflit entre l'administration communale et la direction de l'Alhambra, qui a traité avec M. Neumann. Après de longs pourparlers, les directeurs de la Monnaie interviennent au débat et finissent par s'entendre avec la troupe allemande. Aussitôt les dates des représentations fixées,

23 janvier, *Rheingold;*
24 — *Die Walküre;*
26 — *Siegfried;*
27 — *Gœtterdæmmerung;*

les demandes affluent de la province et de l'étranger. La salle entière est bientôt louée pour les quatre soirées, malgré l'élévation du prix des places (1).

La distribution, qui devait être la même qu'à Berlin, subit des changements, par suite d'une grave indisposition de Mme Reicher-Kindermann, chargée du rôle de Brünnhilde. On fit venir pour la remplacer Mme Friedrich-Materna, et l'on engagea en même temps Scaria, tous deux attachés à l'Opéra de Vienne.

Le matériel scénique apporté d'Allemagne dut être déposé tant bien que mal, partie au théâtre, partie dans la rue, où les appareils natatoires des filles du Rhin arrêtaient les badauds. Les chanteurs, installés au Grand Hôtel et les musiciens de

---

(1) Premières loges, baignoires, fauteuils, balcon, deuxièmes loges de face, 60 francs par place pour les quatre soirées du cycle ; parquet, 48 francs ; secondes de côté, 35 francs ; loges de troisième et parterre, 20 francs, etc. On ne délivra d'abord que des places pour le cycle complet.

l'orchestre, logés un peu partout (1), eurent peu à faire pour être prêts. Leur chef, M. Anton Seidl, un jeune musicien formé à l'école de Wagner, leur fit répéter dans la journée les passages les plus difficiles, et ce fut tout.

Pour se conformer aux traditions de Bayreuth, le commencement de chaque acte fut annoncé par une sonnerie de trompettes, d'abord sous le péristyle du théâtre, puis après sur la scène. Le « thème de l'Epée », éclatant soudain sur la place de la Monnaie, provoqua un certain émoi dans les cafés d'alentour. On ne fit cependant pas l'obscurité dans la salle, et le chef d'orchestre occupa sa place ordinaire vers la rampe. Par contre, un rideau spécial de teinte grise et s'écartant par le milieu remplaçait le rideau du théâtre.

Si le public n'a pas compris le sens, — à défaut de l'expression exacte, — de ce que chantaient les personnages, la faute n'en est pas aux journaux bruxellois, qui se piquèrent tous de donner une analyse plus ou moins étendue des quatre parties du *Ring*. La meilleure et la plus claire de toutes, de l'avis même de la *Gazette*, qui se hâta de la reproduire, est celle de M. Charles Tardieu dans l'*Indépendance belge,* expliquant acte par acte le sujet de chaque scène.

En dehors de cette publicité, les amateurs avaient à leur disposition les lettres déjà citées de M. Tardieu, une analyse du poème par M. Octave Maus, publiée dans l'*Art moderne* et tirée en brochure (2), ainsi qu'un résumé du texte

(1) Ils avaient sollicité inutilement la permission de coucher au théâtre même.

(2) F. Callewaert père, Bruxelles, 1883.

allemand imprimé par J. Van Schil (Bruxelles 1883).

Jamais on n'avait vu tant d'auditeurs suivre la représentation le texte à la main. La salle de la Monnaie ressemblait à un cabinet de lecture. M. Gevaert ne quittait pas des yeux le poème allemand, dont il ne perdait pas un hémistiche. Ce spectacle était neuf et bien fait pour exciter le reportage. L'*Etoile belge* dit :

Beaucoup qui n'entendent rien à la musique voudraient se rabattre sur le livret, encore moins intelligible..... un grand nombre se plonge religieusement dans la brochure à la façon de ces Anglais qui parcourent le Louvre et ne regardent de la peinture que les numéros pour en lire l'explication dans le catalogue. Puis, il y en a qui déploient sur leurs genoux des partitions, — de dimensions en rapport avec celles de la Tétralogie. A cette catégorie appartiennent quelques musiciens, — et ceux-là pourraient, nous semble-t-il déchiffrer chez eux, avec plus de profit, ces in-folios, en admettant qu'il ne les aient pas encore étudiés, hypothèse outrageante pour leur science; — les autres n'ont que faire dans leur bibliothèque de ces volumes encombrants, pour ce motif qu'ils seraient fort embarrassés de les lire. Pédantisme ou « pose ».

Dès le premier soir, on fit bon accueil à la troupe de M. Angelo Neumann. *Rheingold* fut écouté dans un profond recueillement. Les applaudissements éclatèrent au deuxième tableau, après la scène du *Nibelheim* et à la fin de la pièce. Le tableau des *Rheintœchter* souffrit d'une disposition défectueuse de la mise en scène. Le public n'y voyait guère et entendait à peine les voix des filles du Rhin. Ce tableau, sur l'effet duquel on était en droit de compter, n'en produisit aucun. Si l'on considère

que ce prologue de la Tétralogie constitue déjà par lui-même un bouleversement complet des habitudes et des traditions consacrées en matière d'opéra, il faut reconnaître que le public se comporta dignement. Pas un murmure n'accueillit les épisodes burlesques ou naïfs s'expliquant d'ailleurs par la nature du sujet. On comprit que ce prologue n'était qu'une sorte de féerie mythologique préparant une action dramatique plus humaine.

C'est dans *Rheingold* que la vapeur fit pour la première fois son apparition sur le théâtre de la Monnaie. Ce début, entaché de quelque faiblesse, n'a pas manqué de faire sourire. Depuis, on y a utilisé les jets de vapeur avec succès.

L'exécution un peu indécise dans le *Rheingold* se releva dans la *Walküre,* qui électrisa la salle entière. Tous les artistes concoururent avec une intelligence supérieure et un art consommé à l'interprétation de cette œuvre. Mme Materna s'y montra cantatrice et tragédienne accomplie. La prestance olympienne de Scaria (Wotan), la noblesse de ses attitudes et l'expression de son chant, bien plutôt que la qualité de sa voix, lui valurent un égal succès. M. Wallnœfer et Mlle Oestberg (Siegmund et Sieglinde) enlevèrent superbement le duo du premier acte. Les huit Walkyries furent très remarquées dans la Chevauchée, dont la mise en scène était parfaitement réglée, sauf pour la partie aérienne. Succès considérable aussi pour Anton Seidl et son orchestre, qui, avec des forces numériquement inférieures, produisirent un effet superbe. Il y eut trois rappels après le premier et le troisième actes

et deux rappels après le deuxième acte, réputé incompréhensible.

Même empressement et même physionomie de la salle pour *Siegfried*. Assistance brillante et néanmoins recueillie que la pleine clarté des lumières permettait d'observer. On se serait cru dans un monde tout différent, de contemplation rigide et pure; un monde supérieur où l'esprit dégagé de toute contrainte pouvait suivre le sublime effort d'un génie qui ne transige pas. L'organe mal posé de M. Unger nuisit légèrement à l'effet musical du premier acte. La haute stature et la robustesse de formes de ce chanteur l'avaient fait désigner par Wagner pour le rôle de Siegfried. Il y eut compensation chez M. Lieban, qui, tout en personnifiant à merveille le nain tortueux, l'affreux Mime, possédait une excellente voix. On ne s'effaroucha pas trop du Dragon, mais on écouta avec ravissement la scène de la Forêt, supérieurement rendue par l'orchestre. Et Mme Materna, qui reparut au dernier tableau, sur son rocher de flammes, assura définitivement le succès de la journée.

Comme chacun des autres ouvrages *Gœtterdæmmerung* fut écouté d'un bout à l'autre avec une attention soutenue. Mais il est dans la nature des choses qui se prolongent d'engendrer la fatigue, et cette œuvre compliquée, la plus longue et la plus développée du cycle, était encore trop peu accessible à la généralité des auditeurs. Les applaudissements ne manquèrent point cependant, aux grandes scènes qui s'imposèrent par leur éclat et par l'interprétation.

C'est encore à Mme Materna et à M. Seidl que

revient la grosse part du succès de cette quatrième soirée. La grande artiste y fut pathétique et touchante; elle atteignit aux plus hauts sommets de l'art lyrique dans la scène finale. Seidl, de son côté, fut acclamé, et la représentation finit dans le plus grand enthousiasme.

Il y eut une représentation supplémentaire de la *Walküre* (30 janvier) et de *Gœtterdæmmerung* (1er février). Cette fois, Mme Ihlé chanta le rôle de Brünnhilde dans la *Walküre*. Mme Reicher-Kindermann parut à la représentation suivante. Cette jeune cantatrice, déjà très appréciée en Allemagne, brûlait du désir de faire consacrer sa renommée à Bruxelles par le rôle de Brünnhilde; elle avait trop présumé de ses forces. C'est à peine si, malgré tous ses efforts, elle put aller jusqu'au bout. On dut même supprimer un tableau tout entier au deuxième acte. Le public, néanmoins, s'aperçut tout de suite qu'il avait devant lui une riche organisation dramatique, un vrai tempérament de tragédienne lyrique. Cette soirée fut la dernière de la carrière si courte de Mme Reicher-Kindermann. Quelques mois après (3 juin), la pauvre artiste allait mourir à Trieste.

Les chiffres de ces deux représentations supplémentaires, 9,284 fr. 50 et 6,369 francs, si on les joint à ceux des quatre premières, forment un total de 61,665 francs. Nous sommes bien loin du temps où, sur la même scène, Wagner n'encaissait qu'une misérable somme d'argent pour ses deux concerts. Mais la Tétralogie n'a pas été conçue dans la pensée d'en faire un objet de spéculation. M. Maurice Kufferath a, sur ce point, défini précisément la portée du succès remporté par l'*Anneau du Nibelung* à Bruxelles.

La Tétralogie a des visées plus élevées que l'applaudissement d'une foule plus ou moins facilement subjuguée. C'est une œuvre d'art conçue pour l'unique satisfaction de celui qui l'a créée, sans préoccupation de ce qui peut plaire ou ne pas plaire, exécutée avec l'abnégation d'une conscience artistique qui ne veut pas subir de conditions, achevée enfin avec l'énergie d'une volonté qui ne calcule pas ses chances de réussite. Tout ce que l'on peut espérer de la part du public en général, c'est qu'il reconnaisse une portée supérieure à l'œuvre qui se présente à lui dans ces conditions, c'est qu'il s'incline respectueusement et s'avoue dominé sinon vaincu. A ce point de vue, on peut dire que l'impression profonde et troublante laissée par l'œuvre wagnérienne est la plus complète victoire qu'on pût espérer.

L'*Etoile belge* constate que c'est dans un « tissu de fables compliquées et incohérentes » que Wagner a cherché les inspirations de son génie éminnemment moderne et novateur, puisant le sujet de son drame dans le passé le plus obscur et le plus reculé et allégeant à peine ces « élucubrations indigestes » de leurs épisodes les plus compromettants.

Il y avait cependant un drame intéressant à tirer de la rivalité entre les deux reines Chrimhilde et Brünnhilde, de la haine de Hagen contre Siegfried. Tout en respectant le fond même de l'épopée allemande, on pouvait en épurer la trame de situations incompatibles avec le goût d'une époque civilisée comme la nôtre. Wagner n'en a rien fait. Le travail d'adaptation est nul, l'œuvre poétique manque d'intérêt comme de proportion. Cette difformité du poème pourrait être voulue : elle rendrait évidente la supériorité, la puissance d'un compositeur dont la musique parvint à rendre possibles à la scène quatre drames lyriques d'un intérêt aussi mince que ceux composant la Tétralogie.

La *Gazette* (M. Lucien Solvay) est d'avis que Wagner aurait mieux fait d'appeler « cela (1) » l'*Assommoir;* le titre eût été plus exact, — non seulement parce qu'on y boit beaucoup, mais parce que jamais Wagner ne poussa plus loin l'art d'assommer le public. « Ceci dépasse la mesure, dit M. Solvay, et je comprends maintenant pourquoi le théâtre de Bayreuth a été construit à côté d'une maison de fous. »

Hâtons-nous d'ajouter que l'impression du critique fut différente à l'égard de la *Walküre,* qui l'a séduit presque sans réserves :

C'est véritablement de la musique de géants, où l'on sent constamment une main de fer, une volonté opiniâtre, un cerveau d'une audace et d'une force de conception extraordinaires. Il serait impossible d'arriver à une intensité de coloration et d'effet plus majestueuse. Cela ne tient en rien du charme ni de la séduction; cela vous saisit brutalement, cela vous secoue, vous subjugue, vous terrifie presque. Il n'y a pas à résister; il faut se rendre. C'est le viol de l'admiration !

Le viol de l'admiration! — C'est bien cela, et l'on ne doit pas être wagnérien pour le dire.

Définition des wagnériens par M. Léon Dommartin (*Chronique* du 29 janvier) :

Victor Hugo a dit quelque part : « Il faut se mettre au fait de Shakespeare. »

Faute de quoi, Shakespeare, le grand Shakespeare lui-même est méconnu et honni. Et ce travail de mise au fait n'est pas mince, je vous prie de le croire.

Il faut aussi se mettre au fait de Wagner. Les wagnériens

(1) *Gœtterdæmmerung.*

ne sont pas les personnages extravagants que l'on pense : ce sont les gens qui, s'étant mis au fait, sont exposés à entendre les sottises de ceux qui ont négligé ce travail.

Dans son feuilleton de l'*Indépendance,* M. Ed. Fétis revient sur cette idée que les personnages légendaires mis en scène par Wagner ne sont guère faits pour intéresser des spectateurs de notre temps. Les actions auxquelles ils prennent part sont d'une puérilité extrême. « La plupart rappellent des épisodes des célèbres féeries : le *Pied de mouton*, la *Biche au bois,* les *Pilules du Diable,* avec cette différence qu'au lieu de s'en divertir, il faudrait les prendre au sérieux et s'en émouvoir. »

Wagner n'est pas seulement coupable de ce côté-là. Son système, auquel en veut l'éminent critique, est d'amoindrir le rôle de la voix.

Il n'y a plus de chanteurs, il n'y a que des récitants dans la Tétralogie. Comment Wagner a-t-il méconnu les immenses ressources de ce merveilleux instrument : la voix humaine, celui dont les accents nous touchent le plus vivement, le plus profondément; le seul qui ait des timbres et des inflexions pour tous les sentiments humains ?

Tout en exaltant la richesse du coloris instrumental de Wagner, le rédacteur de l'*Indépendance* tient a établir que si Wagner est coloriste, c'est dans le sens de la force, de l'éclat et *non dans celui de la finesse.*

Du reste, c'est un résultat d'une précision mathématique que la puissance de sonorité grandit proportionnellement au nombre et à la qualité des instruments : Comme Wagner

a multiplié le nombre des cors, des trompettes, des trombones et des ophicléides, le vif éclat de son orchestre s'explique naturellement (1).

Voici du moins un vrai connaisseur. M. Théodore Jouret *(Echo du Parlement)* ne cache pas son enthousiasme pour les parties qui lui paraissent vraiment belles, mais il tient à faire ses réserves quant aux autres. D'après lui, *Siegfried,* en dépit de quelques longueurs est la partition de la Tétralogie qui présente le plus de variété et de mouvement; il en admire la gradation, loue le personnage de Siegfried, « beau garçon riant et chantant » à côté de Mime, « le gnome sombre, piteux et rageur ». Le dragon n'obtient pas grâce devant M. Jouret, qui voudrait que l'on coupât largement dans les partitions de l'*Anneau du Nibelung* (2) : « Là est peut-être le secret de l'avenir promis à des œuvres que leurs longueurs éloigneraient toujours du théâtre : qui a coupé, coupera. »

La troupe de M. Angelo Neumann donna deux concerts à Bruxelles, l'un au théâtre de l'Alhambra (28 janvier), l'autre à la Grande-Harmonie (2 février). Il y eut peu de monde au premier de ces concerts, mais grand enthousiasme. L'orchestre fit entendre, sous la direction de Seidl, les ouvertures de *Tannhœuser* et des *Maîtres Chanteurs,* ainsi que le prélude de *Parsifal.* Scaria chanta les adieux de Wotan et Mlle Ihlé la mort d'Iseult. Le duo de

(1) Une lettre intitulée la *Folie wagnérienne* félicite et remercie MM. Fétis et Solvay d'avoir eu le courage de contester le dogme de la nouvelle religion wagnériste. (*Office de publicité,* 4 février 1883.)

(2) Les coupures abondamment prodiguées ne suffisaient donc pas encore ?

Lohengrin (deuxième acte) et le quintette des *Maîtres Chanteurs* complétèrent le programme.

Le public bissa l'ouverture de *Tannhœuser,* que l'orchestre de Seidl enlevait avec une belle fougue. A la reprise du thème principal, les cuivres se levaient tous ensemble, afin de produire le maximum de sonorité : la commotion était irrésistible.

Ce fut aussi pour la première fois que l'on entendit le prélude de *Parsifal* à Bruxelles. L'effet n'en a pas été douteux auprès d'un auditoire très préparé à l'audition d'une œuvre nouvelle de Wagner.

Ce prélude, dit l'*Indépendance,* est d'un grand caractère. Mais le mysticisme y coule à pleins bords. C'est une litanie du Saint Graal, qui a plus d'élévation que de précision. Nous aimons bien mieux le mysticisme et le Graal du prélude de *Lohengrin*. Berlioz disait du prélude de *Lohengrin,* et nous l'avons tous redit après lui : « Pour moi, c'est un chef-d'œuvre ». Nous craignons que tout le monde ne redise pas du prélude de *Parsifal,* avec les purs wagnériens : « C'est un chef-d'œuvre ».

Les craintes de M. G. Frédérix (remplaçant M. Ed. Fétis) ne valaient pas ses prophéties d'il y a trente ans !

A Gand, même concert (31 janvier) avec la foule en plus. Succès très accentué pour la phalange de Seidl et les fragments de l'*Anneau du Nibelung.*

MORT DE RICHARD WAGNER

Par une anomalie bizarre, ce Germain dont le génie a des fureurs tombait à Venise, au pays des mélodies tendres et de la douceur chantée. Au lieu de s'anéantir sous son ciel aimé de Bavière, dans l'air froid qu'il a remué de ses plus beaux accords, le colosse s'est endormi sous les caresses du soleil italien, comme si, sur cette vie de vertige et de tonnerre, voulût le ciel bleu mettre une mort tiède, alanguie par un éternel baiser (1). (Revue artistique.)

MAX WALLER.

BRUXELLES était encore dans le ravissement des soirées wagnériennes. On se rappelait les grandes émotions passées, et tout, — jusqu'au théâtre maintenant occupé du *Méphistophélès* de Boïto, — continuait à retentir de l'immense voix du Sinaï perçue à travers l'orage et les éclairs !

Ce fut une stupéfiante nouvelle dont l'*Etoile belge* peut revendiquer la priorité :

L'art dans l'acception la plus universelle et la plus haute

(1) Richard Wagner est mort à Venise le 13 février 1883. Il habitait avec sa famille le palais Vendramin sur le Grand Canal.

du mot, le monde en général et l'Allemagne en particulier ont fait une perte cruelle, immense, inoubliable.

Un des génies du siècle s'est éteint : Richard Wagner n'est plus !...

...Il est mort en pleine gloire, en plein apogée de son génie, qui ne connut pas même les atteintes de la sénilité. Lorsqu'on nommera les grands hommes du XIXe siècle, il figurera parmi les plus illustres....

Non seulement dans le monde musical, mais parmi toutes les classes intelligentes, se retrouvait un même sentiment de regret, un même instinct de la perte subie. Qui sait si, au moment où la mort le saisit, Wagner ne songeait pas à réaliser ce drame bouddhique des *Vainqueurs,* dont il disait lui-même : « C'est le triomphe, la chose la plus sainte, la rédemption complète ! »

Ce qui nous frappe, dit le *Guide musical*, ce qui provoquera une émotion profonde dans tout le monde musical, c'est la perte immense, incommensurable que l'art vient de faire. Car, en vérité, ce fut un bien grand et bien admirable artiste que cet homme dont la vie a été tout entière une lutte constante, opiniâtre, souvent pénible, finalement triomphante pour l'art indépendant et libre. Par la vaste ampleur de ses conceptions, par la vigueur et l'originalité de ses idées, par la nouveauté de son art, il appartenait à cette catégorie d'esprits souverains qui, dans des arts différents, s'appellent le Dante, Michel-Ange, Shakespeare. Victor Hugo; et il restera comme l'esprit créateur par excellence, comme le génie musical du siècle.

La *Gazette* écrit :

Quelque opinion que l'on puisse avoir de l'homme et de ses œuvres, c'est une personnalité gigantesque qui disparaît.

Et la *Chronique* (M. Dommartin), rappelant l'oraison funèbre de Théophile Gautier devant le cercueil de Henri Heine :

Foudroyé! Voilà, du moins, de la part de la mort, un coup intelligent.

Partout se retrouve la même pensée, exprimée en d'autres termes : l'unanimité est complète comme la douleur et le sentiment universel des regrets. Une exception pourtant. Le *Courrier de Bruxelles* imprime ce qui suit :

On annonce la mort de Richard Wagner, le musicien le plus bruyant et le plus poseur de notre temps.....

Il épousa Mme Hans de Bulow, fille de M. Liszt. Elle se divorça pour pouvoir épouser Wagner. Quelles mœurs!

Richard Wagner était libre-penseur, panthéiste.

En 1873, soutenu par des souscriptions de maniaques qui sont aujourd'hui légion, il entreprit la construction d'un théâtre exclusivement consacré à la représentation de ses œuvres. Il fut inauguré en avril 1876 par la Tétralogie des *Niebelungen*, que les dilettanti considèrent comme un assommoir musical.

— Passons vite! — « Il y a là quelque chose de particulièrement désobligeant pour les antiwagnériens, réplique M. Dommartin; tout n'est pas rose dans le métier de ces gaillards-là : le *Courrier de Bruxelles* est avec eux! »

C'est parmi ceux de nos wagnériens qui s'étaient rendus à Bayreuth en 1876 et en 1882 que l'émoi est le plus grand. Sans perdre de temps, le comité

du Patronat de Bayreuth adresse la circulaire suivante aux principaux amateurs de la capitale :

Bruxelles, 15 février 1883.

M

Le Comité belge du Patronat de Bayreuth a l'honneur de porter à votre connaissance qu'il a pris l'initiative d'une manifestation à la mémoire de Richard Wagner.

Nous proposons à tous ceux qui portent au grand compositeur l'admiration que son œuvre mérite à tant de titres de faire, en leur nom, déposer une couronne sur sa tombe, lors de ses prochaines funérailles.

Nous sommes convaincus que vous vous joindrez à nous, et nous vous prions, en conséquence, de vouloir bien faire parvenir à l'un des soussignés la somme que vous désirez mettre à notre disposition.

Le temps fort court qui nous sépare du jour des obsèques nous oblige à insister auprès de vous pour que votre obole nous soit envoyée sans retard.

Nous vous prions d'agréer l'assurance de nos sentiments distingués.

Charles Tardieu.
Henri La Fontaine.
Octave Maus.

La souscription fut couverte en quelques heures. M. Angelo Neumann, qui se rendait aux funérailles de Wagner, voulut bien se charger d'emporter à Bayreuth une couronne aux couleurs belges et de la déposer sur la tombe que le maître s'était fait construire dans le jardin de la *Wahnfried* (1). Ceci

(1) La souscription, arrêtée à 638 francs, laissait un boni de 200 francs, qui a été versé à la caisse des artistes nécessiteux à Bayreuth. L'inscription suivante accompagnait la couronne :

« *Hommage à Richard Wagner. — Le Wagnerverein de Belgique.* »

Les couronnes d'hommage envoyées à Bayreuth ont été ensuite exposées sur la scène du théâtre, autour d'un buste du maître.

n'était, pour ainsi dire, qu'une manifestation privée. Le grand public eut son tour au Concert populaire du 18 février. L'ouverture des *Maîtres Chanteurs,* substituée à un autre morceau du programme, y fut longuement et significativement acclamée.

Un immense courant de sympathie traversait l'Europe entière et unissait les admirateurs du maître en une même vénération pour sa mémoire. A Bruxelles, ces sentiments éclatèrent de nouveau lors du dernier Concert populaire (8 avril). M. Joseph Dupont avait composé un programme tout de circonstance :

PREMIÈRE PARTIE

1. Ouverture	*Vaisseau fantôme.*
2. Prière d'Elisabeth	*Tannhæuser.*
3. Prélude	*Lohengrin.*
4. Finale du premier acte	*Parsifal.*

DEUXIÈME PARTIE

5. Chevauchée des Walkyries.	
6. Marche des nobles	*Tannhæuser.*
7. Prélude de *Tristan* et mort d'Yseult.	
8. Marche funèbre pour la mort de Siegfried.	
9. Fragments du troisième acte	*Maîtres Chanteurs.*

La recette de ce concert dit à suffisance le succès qui en fut le résultat. Elle atteignit 8,476 fr. 95, alors que la moyenne ordinaire n'était que de 6,000 francs environ.

L'intérêt de nouveauté, dit la *Flandre libérale*, résidait surtout dans le finale du premier acte (chœur et orchestre) de *Parsifal*, la dernière œuvre de Wagner, — son chant du cygne, — et celle qui attirera encore, en juillet prochain, à

Bayreuth, ses fervents admirateurs. *Parsifal* est, on le sait, un drame religieux. L'une des scènes typiques de l'ouvrage, celle dont le sujet tout mystique emprunte sa physionomie au temps et aux lieux de l'action, est précisément la scène du Saint-Graal, entendue au Concert populaire. L'inspiration du maître saxon s'y révèle sous une forme différente de ses autres œuvres de la dernière manière. Les chœurs ont un rôle important dans *Parsifal* et notamment dans ce finale du premier acte, où l'on assiste à la communion des chevaliers du Graal. Wagner a merveilleusement traduit les cérémonies de ce culte extatique des religieux de Montsalvat. Il faut avoir eu l'heureuse fortune d'assister aux représentations de Bayreuth, pour se faire une juste idée du sentiment de dévotion austère des personnages et de l'étrange milieu où ils se meuvent. Néanmoins, grâce aux résultats d'une exécution consciencieuse et bien ordonnée, la scène en question a fait grande sensation au Concert populaire. Il n'y avait qu'une voix pour proclamer cette nouvelle œuvre de l'auteur de *Lohengrin* une des plus grandioses qu'il ait conçues.

C'est une glorieuse journée que nous avons à signaler en rendant compte de ce remarquable concert. L'orchestre s'est relevé des défaillances qu'on lui reproche parfois avec raison; il s'est surpassé dans la Chevauchée des Walkyries, qu'il n'a jamais interprétée avec une puissance aussi magistrale, ni avec autant d'allure. Quant à Wagner, maintenant qu'il n'est plus de ce monde, c'est à qui l'inventera et proclamera son génie, la sublimité de ses œuvres, l'abondance et la qualité de son inspiration mélodique. C'est plaisir aujourd'hui d'entendre le langage de ceux qui autrefois l'injuriaient; de voir ces mêmes détracteurs lui tresser des couronnes. Il ne faudra bientôt plus que du Wagner; lui seul a le pouvoir de remuer jusque dans leurs profondeurs les dernières fibres de notre être! — Allons, tant mieux! Cette réparation tardive rachète bien des absurdités; elle nous rendra plus sérieux en nous prémunissant, peut-être, à l'avenir, contre les jugements téméraires.

Il devrait être entendu cependant que le programme du concert de dimanche n'est pas, comme voudraient le faire croire encore quelques-uns, le « dessus du panier » de l'œuvre de Wagner, ni qu'il fallût souhaiter que tout, dans son œuvre, ressemblât aux morceaux de ce programme. Ceci reviendrait à dire, par exemple, que la *Walkyrie* devrait être conforme, dans son entier, à la « Chevauchée », que le *Crépuscule des dieux* serait une longue marche funèbre, etc., etc. Ce serait faire preuve d'un singulier aveuglement que de vouloir que toutes les situations d'un drame lyrique fussent également accusées. On ne peut exécuter, pour le moment, au concert, que certaines parties des œuvres de Wagner, susceptibles d'être détachées et de former un tout plus ou moins complet. Mais il ne s'ensuit guère, par cette raison seule, que ces mêmes parties constituent un « dessus du panier ». L'assertion est d'autant moins justifiée que ces fragments ne sont le plus souvent que des résumés synthétiques, amenés par le dénouement d'une situation où se condensent les mélodies répandues soit dans le cours d'un acte, soit dans toute la pièce. C'est donc faire preuve d'inconséquence que de risquer l'aphorisme consistant à dire d'une manière absolue, à propos des œuvres de Wagner, conçues d'après un plan déterminé, et dont l'unité dans la variété est la condition essentielle, que certaines parties seulement de ces œuvres s'offrent à l'admiration et s'imposent à la critique. Il ne serait pas moins drôlatique de désirer que les moyens d'expression restassent toujours au diapason de quelques situations extrêmes. Ce serait le renversement de toute idée de contraste, la négation d'un principe vital de l'art, sous quelque forme qu'il se présente.

C'est à l'occasion de ce même concert que l'on entendit, pour la première fois à Bruxelles, Mme Rose Caron, dont la voix au timbre clair et la belle diction frappèrent tous les auditeurs, dans la prière d'Elisabeth et dans la mort d'Yseult.

L'épreuve fut décisive. Engagée l'année suivante par MM. Stoumon et Calabresi, Mme Caron n'a pas tardé à conquérir le premier rang. Les directeurs de la Monnaie sont redevables aux Concerts populaires de cette éminente recrue, qui leur a valu de belles chambrées.

Un jeune ténor amateur qui, depuis, a fait une superbe carrière à Paris, Vienne et Bayreuth, M. Ernest Van Dyck, débuta le même jour dans le *Preislied* des *Maîtres Chanteurs*. M. Emile Blauwaert, son compagnon de fortune, chanta le récit final de Hans Sachs. Ces deux artistes belges doivent leur brillante renommée aux œuvres de Wagner.

La province ne reste pas étrangère à l'élan de sympathie universelle suscité par la mort de Wagner. Au conservatoire de Liége, une partie du concert (10 mars) est consacrée à la mémoire du maître. A Bruges, on signale une conférence donnée au Cercle des Arts et des Sciences par M. Octave Maus, et dont le sujet n'est autre que : « *Richard Wagner et son œuvre* ».

On peut rattacher au souvenir du triste événement, l'exécution des morceaux suivants (12 juillet) au Waux-Hall, à Bruxelles, sous la direction de M. Léon Jehin : prélude de *Lohengrin,* bacchanale du *Venusberg,* prélude de *Tristan et Yseult, Preislied* (solo de violon par M. Hermann) et ouverture des *Maîtres Chanteurs*.

Le premier moment de stupeur passé, l'on se préoccupa des moyens à employer pour ne pas laisser se perdre l'institution de Bayreuth. Les délégués des divers comités de l'Allemagne et de l'Autriche s'étaient réunis à Nuremberg le

14 mai 1883. Ils y jetèrent les fondements d'une association universelle pour le maintien et le développement de l'œuvre de Richard Wagner. Bientôt on vit se grouper autour des fondateurs plus de cinq mille adhérents.

Le comité wagnérien belge s'empressa de se rallier à cette combinaison nouvelle. Un appel fut adressé au public et en particulier « à tous ceux qui s'intéressent à l'avenir de l'art lyrique et qui en saisissent la haute portée civilisatrice ». Malgré le chiffre modique de la cotisation annuelle (six francs), l'appel du comité ne réunit qu'un petit nombre d'affiliés à l'Association wagnérienne universelle.

Une circulaire plus pressante fut envoyée aux anciens patrons du *Wagnerverein* ainsi qu'aux amateurs les plus connus. Ce document non daté transmettait en même temps les statuts de l'association tels qu'ils sont encore en vigueur aujourd'hui. En 1884, le comité belge revint de nouveau à la charge :

Alors qu'en Allemagne, plus de six mille adhérents se sont groupés presque spontanément autour des fondateurs de l'œuvre, dans notre pays, nous n'avons réussi à rallier autour de nous qu'un nombre insignifiant de membres. Nous osons espérer que ceux que l'admiration et la reconnaissance pour les grandes et géniales créations de Wagner n'ont pu décider à faire un léger sacrifice en faveur de l'œuvre commune se laisseront convaincre de l'utilité d'une association forte et puissante par les avantages évidents que nous offrons dès aujourd'hui à nos membres.

Les avantages consistaient dans la faculté de prendre à Cologne un billet d'aller et retour pour

Bayreuth comprenant le prix d'une carte d'entrée à l'une des auditions de *Parsifal*, de trouver aisément des logements à prix réduits, etc.

Les tentatives réitérées du comité belge aboutirent, en somme, à ce résultat : Au 1er juillet 1884, l'Association wagnérienne universelle comptait en Belgique 37 membres ; en 1885, 37 membres également. Puis, successivement, ce nombre s'est accru dans des proportions respectables :

En 1886 : 45 membres.
— 1887 : 55 —
— 1888 : 58 —
— 1889 : 73 —
— 1890 : 73 —

Les représentations de *Parsifal*, en 1883 et en 1884, eurent moins de retentissement. Il s'y rendit très peu de Belges. Le wagnérisme semblait être en pleine décroissance. Mais il faut dire que l'âme du mouvement avait depuis longtemps quitté notre pays. Brassin abandonna le conservatoire de Bruxelles, en 1879, pour aller prendre la succession de Leschetitzky au conservatoire de Saint-Pétersbourg. Il ne s'était plus montré que rarement en Belgique, lorsqu'en 1884, la nouvelle de sa mort (17 mai) vint frapper douloureusement ses anciens amis. Le disciple succombait, foudroyé comme le maître, non sans avoir eu le pressentiment de sa fin.

Je me souviens, rapporte M. Léon Dommartin, d'une parole qu'il me disait, au début de son séjour en Russie, et j'entends encore cet organe et cet accent particuliers, auxquels l'originalité de son esprit donnait parfois une expression d'un comique intense :

— Tu verras que je mourrai ici... Il employait un terme plus énergique que « mourir ».

— Pourquoi penses-tu cela?

— Mais, c'est très simple, parbleu! Parce que ça m'embêterait énormément. Et tu sais bien que cela suffit pour que la chose arrive.

Brassin disparu, le groupe wagnérien formé autour de lui perdit de sa cohésion. L'esprit décadent, l'intolérance, l'enthousiasme irréfléchi de quelques jeunes néophytes achevèrent la dislocation. D'ailleurs, la nécessité d'une chapelle wagnérienne se fait de moins en moins sentir. Initié aux dernières œuvres de Wagner, le public y prend goût. Il viendra au théâtre, appelé par un besoin de renouveau; par l'attirance invincible d'un art qui l'émeut et le fascine.

LES

MAITRES CHANTEURS DE NUREMBERG

DÈS le commencement de l'année 1884, il est question des *Maîtres Chanteurs,* que l'on attend avec impatience et que l'on ne désespère pas de voir représenter l'hiver suivant. M. Victor Wilder, qui vient de terminer son *Beethoven*, travaille à la traduction française, et il compte avoir terminé vers le 15 septembre. Dans les cercles intéressés, on commente la distribution éventuelle des rôles, et l'on suppute les chances de succès, étant donné qu'aucun des artistes de la Monnaie n'a chanté la musique de Wagner. L'*Art moderne* pense que « Mlle Legault fera un très gentil David ». — Voilà qui est déjà d'un heureux présage.

En attendant, le théâtre de Bruxelles continue à s'émanciper en donnant (7 janvier 1884) la première de *Sigurd*, que dédaignent les scènes parisiennes. Ce n'est plus Paris qui nous envoie des

succès tout faits; c'est Bruxelles qui commence; et l'Opéra s'incline plus tard en montant *Sigurd*.

Le 3 février 1884, — date mémorable, — sur la production d'un acte de décès dûment légalisé du maître, le nom de Wagner est introduit au conservatoire royal de Bruxelles. C'est un gros événement. On peut être certain qu'il s'est improvisé pas mal de wagnériens ce jour-là. M. Gevaert fait exécuter le prélude de *Lohengrin,* le chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme* (solos par Mlles De Geneffe et Van Daele), et l'ouverture pour le drame de *Faust.* Le programme explicatif contient l'analyse du prélude telle qu'elle a été écrite par Liszt dans l'ouvrage intitulé : *Lohengrin et Tannhœuser.*

Wagner n'est pas seul à pénétrer, ce même jour, dans le sanctuaire classique; un autre s'y glisse tardivement à la faveur du premier. C'est Berlioz, dont on exécute la *Mort d'Ophélie* et l'ouverture du *Carnaval romain.* Les habitués du conservatoire accueillent très chaudement ces œuvres, qui ne donnent, après tout, qu'une idée assez imparfaite du génie particulier de leurs auteurs.

Avant d'en revenir au sujet de ce chapitre, signalons encore quelques faits précurseurs. Le 27 mars 1884, première de *Lohengrin* à Liége (MM. Delabranche, Fontaine, Gally, Lourde, Mmes Martinon et Sbolgi) (1); à Verviers, Chevauchée

---

(1) « Cet opéra produisit un immense effet, dit M. Jules Martiny dans son *Histoire du théâtre de Liége;* ce fut un événement artistique à tous les points de vue, et il procura une brillante fin de saison à la direction. *Lohengrin*, ainsi que le *Prophète*, que l'on avait remonté avec soin au commencement de janvier, furent les deux grands succès de l'année. » *Lohengrin* a eu sept représentations.

des Valkyries, une première fois au concert de l'Harmonie, une deuxième fois, au Concert populaires (M. Louis Kefer); à Bruxelles, conférence sur *Richard Wagner,* donnée au Cercle des Vingt, par M. Catulle Mendès; Concert-Wagner, sous la direction de M. Joseph Dupont (20 avril) avec sélections de *Tristan, Parsifal, Lohengrin, Gœtterdæmmerung* et des *Maîtres Chanteurs.* (Artistes : Mme Van Ryswyck-Biemans, MM. Van Dyck et Heuschling). La partie la plus intéressante par sa nouveauté est un important fragment du troisième acte des *Maîtres* (méditation de Sachs, duo avec Eva, quintette, fête et concours des chanteurs).

MM. Stoumon et Calabresi veulent décidément se faire regretter et laisser de leur passage à la Monnaie un souvenir durable. Avant de donner l'œuvre de Wagner, ils font, le 8 janvier 1885, une reprise d'*Obéron.* Impossible de s'y prendre plus courtoisement envers le public artiste. L'opéra de Weber fait florès avec Mlle Blanche Deschamps dans le rôle de Puck.

Entretemps, la mise à l'étude des *Maîtres Chanteurs* était l'objet de préoccupations très vives. On se trouvait, pour la première fois, en présence d'une œuvre de la maturité du maître. On allait se butter aux résistances des chanteurs, à leur ignorance du style de Wagner, aux difficultés d'une mise en scène s'écartant du train usuel de l'opéra. Il fallait aussi connaître les traditions de l'Allemagne, et, dans ce but, M. Stoumon s'était rendu, au mois de juillet..., à Londres. Une troupe allemande y donnait, à Covent-Garden, les œuvres de Wagner, sous la direction de Hans Richter. On ne pouvait

trouver de meilleur critérium. Richter est le conservateur le plus fidèle des moindres intentions de Wagner pour cette merveilleuse partition des *Maîtres Chanteurs*, qu'il étudia, qu'il copia et fit imprimer sous l'œil même du maître. Il s'est identifié avec l'humour,la poésie et la grandeur de cette œuvre sans pareille et c'est une des jouissances artistiques les plus pures que de l'entendre exécuter sous sa direction. De leur côté, MM. Dupont et Jehin, chefs d'orchestre de la Monnaie, avaient vu les *Maîtres Chanteurs* sous la même direction à Drury-Lane. L'état-major du théâtre était donc on ne peut mieux préparé pour l'action.

En novembre 1884, la traduction était gravée et le *Guide musical* en parlait avec éloges :

Il ne nous appartient pas d'apprécier encore le travail considérable que M. Wilder vient de terminer. On nous permettra cependant de dire, dès à présent, que cette traduction des *Maîtres Chanteurs* est absolument remarquable. Le premier acte surtout est un chef-d'œuvre d'aisance et de facilité dans la difficulté vaincue. Bien que très française, la traduction reste fidèle à l'original, et nous la signalons, dès à présent, comme l'un des travaux les plus accomplis dans ce genre délicat et difficile.

Dès lors, les rôles avaient été distribués de la manière suivante :

Hans Sachs, M. Seguin; Walther de Stolzing, M. Jourdain; Sixtus Beckmesser, M. Soulacroix; Veit Pogner, M. Durat; David, M. Delaquerrière; Eva, Mme Rose Caron; Madeleine, Mlle Blanche Deschamps; Kothner, M. Renaud; Kunz Vogelsang, M. Voulet; Jean Nachtigal, M. Vanderlinden; Balthazar Zorn, Desy; Ulric Eislinger, M. Van

den Bossche; Petrus Moser, M. E. Roulet; Hermann Ortel, M. Roulet; Hans Schwarz, M. Simonis; Hans Foltz, M. Demoulin; un veilleur, M. Frankin.

Au début des études, les choses n'allèrent pas sans tâtonnements. La multiplicité des rôles secondaires, l'extrême développement de la partie musicale et la difficulté des ensembles créaient chaque jour des embarras nouveaux. On fut quelque temps avant de se reconnaître, et l'incertitude du résultat paralysait jusqu'à un certain point les efforts de la direction. Le zèle des deux chefs d'orchestre sauva tout. Des chanteurs regimbaient contre la tâche, disant : « Cela n'est pas de la musique; cela n'est pas chantable, » etc. M. Jehin, qui avait mission de les styler, sut en même temps les persuader du contraire. Ceux-là mêmes qui montraient le plus de répugnance pour la musique finirent par l'aimer, par s'identifier avec leurs personnages et par prendre très au sérieux ce qu'ils dédaignaient en commençant. Dès l'instant qu'ils purent se rendre compte de l'importance de chacun des rôles dans l'ensemble, la partie fut gagnée.

Du côté de l'orchestre, on dut aussi faire école. On en vint à répéter séparément par groupes d'instruments (quatuor, bois, cuivres), et ce système, qui facilite et simplifie les études, a toujours été adopté dans la suite pour les œuvres wagnériennes.

La défiance était grande dans le camp des wagnériens. On n'osait croire à la possibilité d'une exécution même passable. Les moins confiants eussent préféré qu'on ne montât pas les *Maîtres Chanteurs,* dont l'échec, certain d'après eux, devait nuire au prestige de Wagner.

Le résultat, absolument inattendu, déjoua tous les calculs : ceux des détracteurs, qui espéraient une défaite éclatante, et ceux des amis, qui redoutaient un insuccès. Cette première de la traduction française des *Maîtres Chanteurs,* donnée le 7 mars 1885, avec un énorme succès, restera comme une date glorieuse dans les fastes de la Monnaie. C'est l'affirmation au théâtre du principe d'art qui, chez Bach, Mozart et Beethoven enfanta d'immortels chefs-d'œuvre ; c'est le triomphe du goût le plus pur, de la plus haute expression du génie moderne. Aussi le nom de MM. Stoumon et Calabresi, de même que celui des interprètes, M. Joseph Dupont en tête, est-il lié pour toujours à cet événement, l'un des plus considérables de notre passé artistique.

La soirée fut brillante, animée, victorieuse. La Reine, la comtesse de Flandre, nombre de personnages officiels étaient présents. Moins de critiques parisiens que pour *Sigurd*, mais assez toutefois pour égayer extraordinairement le foyer durant les entr'actes (1). Un article humouristique de M. Georges Nieter (*Journal de Bruxelles,* 9 mars),

---

(1) D'après M. Georges Servières, le *Temps* et le *Figaro* se bornèrent à insérer les dépêches de leurs correspondants de Belgique, constatant un très grand succès. M. Reyer n'avait pu se rendre à Bruxelles. MM. Jullien, Fourcaud et Wilder publièrent des articles enthousiastes, et M. Pougin réédita dans le *Ménestrel* les banalités et les redites inspirées par son hostilité aux tendances wagnériennes.

Ajoutons à ces noms ceux d'autres membres de la presse parisienne remarqués à la première des *Maîtres Chanteurs :* MM. Stoulig, du *National;* Duvernoy, de la *République française;* Bauer, du *Réveil;* Camille Benoit; Dujardin, de la *Revue wagnérienne.* Quelques noms encore : MM. Guiraud, Lascoux, Lecocq, etc.

a donné en traits piquants la physionomie de cette première. La représentation ne se passa pas tout entière sans émotions. Il est certain que le finale du deuxième acte, le grand ensemble de la dispute, remplit de stupeur un certain nombre d'auditeurs. La commotion de ce prodigieux déchaînement sonore est presque inévitable. Quelque préparé que l'on soit, on en éprouve une tension de tous les nerfs; la respiration est suspendue; le cœur cesse de battre ; on est haletant!... Cette explosion d'un merveilleux réalisme, un ou deux spectateurs ne la goûtèrent point, et leur protestation se perdit dans le tonnerre des applaudissements.

Ce qu'il faut admirer, c'est l'attitude digne du public; c'est sa perception intelligente, son respect profond devant une œuvre aussi complexe et d'un développement si inusité. Aucun bruit pendant l'exécution; pas une distraction; l'attention la plus soutenue et toute marque d'approbation réservée jusqu'à la fin de l'acte. C'est une habitude prise et l'on n'y déroge plus. Cela est d'autant plus louable que le fait est plus rare. N'oublions pas les scènes scandaleuses qui marquèrent la première des *Maîtres Chanteurs* à Berlin (1er avril 1870), en présence du roi et de la reine de Prusse. Applaudissements d'un côté, sifflets et huées, de l'autre, firent rage pendant toute la représentation. On se serait cru à la première du *Tannhœuser* à Paris! Rien de tout cela à Bruxelles, nous venons de le dire: l'opposition, réduite à l'impuissance, n'eût pas même osé essayer une contre-manifestation. Elle se fût perdue sous le ridicule.

Il y a pleine unanimité dans la presse bruxelloise sur l'éclatant succès des *Maîtres Chanteurs*.

Cela ne va pas toutefois sans les réserves d'usage, quant à l'œuvre en elle-même. Mais les ombres ne font-elles pas mieux ressortir l'éclat de la lumière?

M. Théodore Jouret semble avoir le mieux dégagé la haute portée du sujet en plaçant dans son vrai jour le personnage principal de cette comédie musicale qui ressuscite d'une façon prestigieuse les mœurs germaniques du XVIe siècle (*Echo du Parlement,* 10 mars) :

Gœthe avait déjà glorifié Hans Sachs et ravivé sa popularité, un peu effacée dans le monde littéraire : le peuple, seul, lui était resté fidèle. Wagner, à son tour, s'est épris de cette noble et belle figure du cordonnier-poète, l'ami de Dürer, l'ami de Luther, dont il fut un disciple ardent; et il en a fait une création complète, d'une merveilleuse grandeur de ligne, mêlant la bonhomie narquoise à la pure sévérité de l'esprit et à l'exquise bonté du cœur.

Tel est le rayonnement lumineux de ce personnage de Hans Sachs qu'il éclaire et échauffe tout ce qui l'entoure. C'est lui, c'est Hans Sachs qui guide et conseille l'apprenti chanteur, Walther de Stolzing; c'est lui qui semble chanter le printemps et l'amour par la voix de l'amoureux chevalier; c'est lui qui éveille la passion vraie dans le cœur de l'amoureuse, la jeune Eva, une fillette, petite-cousine de Gretchen et, comme celle-ci, facile à la tentation des beaux chevaliers et des grands seigneurs aux costumes pompeux. Cette sympathique et toute charmante figure de Hans Sachs conduit l'œuvre entière, qui se termine, d'ailleurs, par une sorte d'apothéose de l'artisan-poète. On voit quel puissant appoint de réussite le choix du héros, si populaire en Allemagne, apportait à la tentative de Wagner sur le terrain nouveau de la « comédie » musicale. Cette auréole de popularité lui fait défaut hors des frontières germaniques : mais si quelque chose peut

y suppléer, c'est l'intensité de vie et la vérité d'impression qu'atteint Richard Wagner dans la résurrection de cette grande figure historique (1).

M. Maurice Kufferath a publié une étude historique et esthétique *(Guide musical*, 5, 12, 19, 26 mars, 2 et 9 avril 1885) avec traduction des pages que Richard Wagner consacre à l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. Il a critiqué la mise en scène de la valse dansée par les poupées du corps de ballet, en jupes courtes, contre toute vraisemblance; le rang d'oignons des figurants, l'inintelligente coupure du récit de Hans Sachs : *Oh! mes amis, qu'ai-je donc fait pour mériter un tel hommage?* etc.

Les détails ont surtout frappé M. Ed. Fétis, qui paraît moins préoccupé de la rare beauté de l'ensemble. Il ne se refuse pas à reconnaître les qualités incontestables de l'œuvre et à les juger en elles-mêmes. Son article de l'*Indépendance* marque un progrès sensible et lui fait honneur :

Ce qu'il est impossible de signaler en détail, ce qu'on doit se borner à indiquer sommairement, c'est l'abondance des traits ingénieux et des riches combinaisons qui, dans l'instrumentation, colorent les récits d'une simplicité, souvent même d'une aridité voulue. Ne sait-on pas que

---

(1) Ce n'est pas ainsi que l'a compris M. Camille Bellaigue, qui présente, dans la *Revue des Deux Mondes* (15 mai 1885), une étude critique à mettre en parallèle avec les plus abracadabrantes de feu Scudo. M. Bellaigue s'amuse du *Bon Savetier* et de la cordonnerie; il ne voit dans l'œuvre de Wagner qu'ennui, laideurs, chaos, ridicule : « Cette musique des *Maîtres Chanteurs* n'est pas seulement ennuyeuse; elle est laide ; deux choses lui manquent : le rythme et la tonalité !... » Les lecteurs de la *Revue* sont vraiment bien renseignés! M Georges Servières eût pu relever le fait en passant!

Richard Wagner était le maître symphoniste le plus prodigieux qui existât, qui ait jamais existé? Un des mérites du compositeur, dans la partition que nous venons d'entendre, c'est d'avoir fait de chacun des personnages un type, de lui avoir donné un caractère nettement tracé dès le début et soutenu durant toute la pièce. De ces types, les plus vrais, les plus naturels sont ceux de Beckmesser et de David. Hans Sachs est parfois un peu solennel pour un cordonnier, même poète; Walther est trop chevaleresque pour le rôle qu'il joue dans l'action et pour les situations où celle-ci le place; mais ils n'en sont pas moins taillés tout d'une pièce et n'en ont pas moins un relief fortement prononcé.

Dans l'article du *Journal de Bruxelles* signé Nox (10 mars), il est moins question des *Maîtres Chanteurs* que du but auquel a voulu tendre Wagner en choisissant comme sujet de ses œuvres des mythes populaires.

M. Lucien Solvay croît qu'il est dangereux de parler de Wagner (*La Gazette,* 9 mars); il craint les apôtres du dieu, qui exigent que l'on déclare tout sublime dans les *Maîtres Chanteurs*. Il exprimera son opinion très franchement; il dira son admiration sans recourir aux épithètes consacrées, « prodigieux », « titanesque », « colossal », — « colossal » surtout :

Oui, les *Maîtres Chanteurs* sont une œuvre admirable, d'une puissance qui s'est imposée devant un public partagé, avec une irrésistible autorité... Ce qui en fait la beauté, c'est leur magnifique couleur. Pour peu que l'on ne soit pas complètement ignorant de l'époque ou des mœurs où se passe l'action, pour peu que, par un effort d'imagination complaisante, on se reporte à cette époque-là, dans le

milieu et avec les mœurs reconstituées, on est frappé de l'impression saisissante de vie et de vérité que Wagner, dans son œuvre, a su nous donner.

En deux articles apologétiques, M. Georges Eeckhoud a fait ressortir, dans l'*Etoile belge* (7 et 8 mars), toutes les difficultés à vaincre pour monter les *Maîtres Chanteurs* sur un théâtre d'opéra français.

La *Chronique* (M. Félix Coveliers) reconnaît qu'auprès des spectateurs qui écoutent sans parti pris, sans idée préconçue, et s'abandonnent à l'émotion, quels que soient les moyens employés pour la provoquer, qu'auprès de ce public « de premier mouvement », les *Maîtres Chanteurs* ont pleinement réussi (1).

Feu Max Waller publia trois suites d'études dans la *Réforme*. Dans l'*Art moderne* (15 mars), parurent deux articles de M. Georges Khnopff et un troisième article de M. Octave Maus :

Qui aurait cru, il y a quelques années, quand les wagnéristes étaient montrés au doigt, taxés de folie, bafoués, vilipendés, caricaturés, qu'en l'an 1885, le 7 mars, le fanfarant cortège des *Maîtres Chanteurs* envahirait solennellement la scène du théâtre de la Monnaie? Qui se fût attendu à entendre la marche triomphale des corporations, avec ses sonneries de trompettes, réveiller la somnolence des échos que faisaient gémir la cavatine de la *Juive* et les ritournelles de *Norma?* Qui eût imaginé, surtout, que les acclamations, ébranlant la salle, du parterre au paradis, eussent couvert les derniers accords de chaque acte et se fussent prolongées ensuite en rappels enthousiastes?

---

(1) A signaler, dans le même journal, l'article foncièrement admiratif de M Dommartin.

Un journal spécial, l'*Echo musical*, organe des musiques militaires, harmonies, fanfares, etc., fait, par la plume de M. Charles Bosselet, un sérieux éloge du sujet des *Maîtres Chanteurs :*

Malgré les complications de la donnée scénique, les intentions satiriques ou autres que l'auteur y a pu semer, l'action est simple, compréhensible, les personnages vivent. Tout, à peu de chose près, y est réuni pour susciter l'intérêt et soutenir l'attention : sujet double, s'étayant sur des discussions d'art et sur une intrigue sentimentale étonnées de se rencontrer, mais habilement combinées et confondues ; diversité des situations, tantôt sérieuses, tantôt gaies ; voire même bouffonnes, mêlant parfois le plaisant au grave ; caractère des personnages, surtout celui de Hans Sachs, réellement remarquable ; enfin, soins minutieux apportés jusqu'aux moindres détails, où rien n'est abandonné au hasard.

M. Charles Bosselet pense que l'œuvre est parfaitement sous-intitulée « comédie musicale »...

La partie de chant est généralement très attrayante... Les combinaisons instrumentales, où les cuivres notamment interviennent d'une façon si nouvelle, toute particulière à Wagner, et surtout l'identification orchestrale avec l'action scénique, offrent un merveilleux travail symphonique.

Mais l'auditeur ressent de la fatigue, et le critique l'attribue à l'emploi exagéré des formules et des procédés imaginés par Wagner (1).

L'interprétation, qui, dans l'ensemble, laissait à désirer à la première représentation, ne tarda pas

(1) Nous tenons à dire une fois pour toutes que nous n'avons point la prétention de nommer jusqu'au dernier les journaux quotidiens ou périodiques. Des lacunes inévitables doivent exister dans nos citations ; qu'on veuille bien nous les pardonner.

à faire de rapides progrès. De lourd et diffus qu'il était d'abord, l'orchestre en vint, dès la deuxième ou la troisième audition, à tracer clairement le contour des mélodies qui s'enchevètrent si merveilleusement d'un bout à l'autre de la partition. Telle phrase que l'on ne saisissait pas à l'origine, — par exemple, cette pittoresque ritournelle du basson marquant la sortie de Hans Sachs à la fin du premier acte, — finissait par émerger de l'onde sonore ; et l'on découvrait à chaque représentation quelque surprise nouvelle.

Tandis que l'orchestre se perfectionnait, les choristes acquéraient plus d'assurance. Le finale du premier acte, avec ses riches combinaisons de rythmes et ses superpositions de thèmes, formant un mélange de noblesse et d'humour, de poésie triomphante et de raillerie venimeuse, enlevait à chaque fois l'auditoire. Quant à la fugue échevelée, cruelle, impitoyable, stridente et phénoménale terminant le deuxième acte, elle émerveillait ceux qui n'en restaient pas abasourdis et confondus. Les chœurs de la Monnaie y mettaient un ensemble, un entrain, qui jamais ne s'étaient vus de mémoire d'abonné et dont on ne les croyait certes pas capables (1).

---

(1) C'est après l'exécution du chœur de la « dispute » que, chaque soir, un siffleur placé au fond de la salle faisait entendre sa protestation suraiguë. Le bonhomme, dont on n'a pu deviner les intentions (d'aucuns prétendaient qu'il était payé pour faire mousser la pièce), provoquait instantanément une contre-manifestation à laquelle tout le public prenait part. On rappelait une fois de plus les artistes et le rideau tombait au milieu des rires de toute l'assemblée. La *Gazette* publia une lettre signée : « le siffleur du théâtre de la Monnaie », accusant les wagnériens. De quelque source qu'elle émane, cette pièce trahit un certain dépit du succès remporté par les *Maitres Chanteurs*.

Progressivement s'identifiait aux personnages chacun des artistes chanteurs. Ils en étaient venus insensiblement à les faire revivre, mettant dans l'expression de leur jeu de la bonhomie et du naturel. Une seule interprète manquait de l'intuition voulue, et c'était celle sur qui l'on fondait le plus d'espoir, au temps des conjectures. Mme Rose Caron n'a pu saisir le vrai caractère d'Eva, — sa naïveté rusée, sa coquetterie enfantine, sa grâce insinuante (ainsi la définit M. Edouard Schuré). Le beau masque tragique de la cantatrice souriait avec effort. Elle fut solennelle et dramatique sous l'élégant chaperon qui déguisait mal la « Brunehild » de M. Reyer. Le rôle échut dans la suite à Mme Bosman, et celle-ci réussit mieux, par tempérament, dans son interprétation du rôle d'Eva.

Parmi les chanteurs, on ne tarda pas à distinguer M. Seguin (Hans Sachs), qui n'avait obtenu jusqu'alors que des succès relatifs. Il se révéla dans les récits et les dialogues chantés de Wagner, qui convenaient à son talent sobre d'effets, à ses facultés d'accentuation et de diction. Excellent musicien (1), artiste consciencieux, M. Seguin avait entrevu, dès l'abord, toute la grandeur de l'œuvre ; il s'était pénétré de la création qu'il allait faire. Il n'eut jamais à lutter ni avec sa mémoire, ni avec les difficultés d'un rôle qui exige la supériorité. Chaque représentation lui valut de nouveaux succès, et, lorsqu'à la dernière, il chanta le délicieux passage : *Dieu sait qui nous joua ce tour*, le public transporté s'oublia jusqu'à inter-

(1) M. Seguin savait son rôle par cœur dès la première répétition d'ensemble.

rompre l'œuvre pour applaudir son interprète.

M. Soulacroix, baryton d'opéra comique, s'est montré bon comédien en même temps que chanteur habile dans le rôle de Beckmesser. On n'a pas coutume, en Allemagne, de représenter le greffier-marqueur sous les traits d'un petit vieillard aussi complètement chauve et ridicule. La justesse de cette interprétation était contestable; toutefois, sa drôlerie funambulesque n'a pas fait tort à l'ensemble. La verve intarissable de M. Soulacroix, sa voix souple et son accentuation parfaite ont pesé d'un grand poids dans la balance du succès.

Le Walther von Stolzing de M. Jourdain n'a peut-être pas réalisé complètement le type du chevalier-poète. Assez peu gentilhomme et peu poétique, ce Walther-là! Mais le chanteur s'est tiré d'affaire en dépit d'une voix mal assurée. Cet artiste a été remplacé ensuite par M. Verhees, un jeune ténor anversois sans expérience.

Le joli rôle de David a mis en lumière le talent dintingué de M. Delaquerrière, qui en a fait une création très séduisante. La superbe voix de Mlle Blanche Deschamps a fait valoir puissamment le rôle plus effacé de Madeleine. Tous ou presque tous les autres interprètes se sont pénétrés de l'importance des moindres détails, rivalisant de zèle pour donner à chacun des personnages de second plan sa physionomie caractéristique. Parmi eux, l'on a remarqué d'emblée M. Renaud (Kothner), qui, depuis, s'est fait un nom au théâtre.

Il existe d'autres témoignages de la bonne exécution des *Maîtres Chanteurs* que ceux des critiques belges ou français. M. le docteur Wilhelm Langhans, le continuateur de l'*Histoire de la*

musique d'Ambros, assistait à l'une des dernières représentations. L'*Indépendance belge* lui demanda son opinion, qu'il formula dans la lettre suivante :

Bruxelles, avril 1885.

Mon cher confrère,

Vous me demandez de vous indiquer, de mon point de vue allemand, mon appréciation sur les *Maîtres Chanteurs* de la Monnaie, pensant qu'une comparaison entre les *Maîtres Chanteurs* et les *Meistersinger* pourrait intéresser vos lecteurs.

Je vous avouerai d'abord que depuis 1868, c'est-à-dire depuis l'apparition de l'ouvrage à Munich, et bien que je l'aie vu représenter sur mainte scène allemande, aucune interprétation ne m'a fait, dans son ensemble, plus de plaisir que celle de Bruxelles.

La traduction française y est pour beaucoup.

Pour moi, Wagner poète est peut-être supérieur encore à Wagner musicien ; poète allemand des pieds à la tête ; aussi rien de plus intéressant pour un Allemand que la solution des difficultés innombrables qu'offre la traduction d'un tel poète en français. Je ne saurais assez admirer l'adresse avec laquelle M. Victor Wilder s'en est tiré. Il y a bien par-ci par-là quelques gaucheries. Par exemple, les monologues de Sachs, celui du deuxième acte, et surtout celui du troisième, finissent de la plus étrange façon. Mais, à part quelques taches, le travail est merveilleusement réussi.

Pour rendre aussi fidèlement l'esprit et les formes du poème allemand, il fallait, comme M. Wilder, être à cheval sur la frontière des deux idiomes (1). Personne mieux que lui n'aura aidé à la diffusion de l'art wagnérien à l'étranger.

Les principaux chanteurs de la Monnaie m'ont ravi, et je les ai trouvés bien supérieurs à la plupart des chanteurs

(1) M. Wilder (Van Wilder) est né à Gand, le 21 août 1835.

allemands. Les voix sont plus belles, les intonations d'une justesse plus délicate, l'émission est meilleure. Nos chanteurs allemands ont certes leurs mérites, notamment la netteté de la prononciation, — une des qualités essentielles de votre Beckmesser, — mais dans aucune troupe allemande on ne trouve réuni cet ensemble de qualités vocales que votre troupe de la Monnaie doit à l'école française de chant. Mon éloge est collectif, sans distinction ni exception, et si je me permets de donner la palme à M. Jourdain, c'est que son rôle est des plus difficiles, et qu'en Allemagne, à part de notables personnalités, nous ne sommes pas gâtés en fait de ténors. Il y a longtemps que je n'ai rencontré en Allemagne un Walther qui ne fût fatigué au troisième acte, qui ne trainât péniblement sa voix jusqu'à la fin du *Preislied*. Le rôle est-il particulièrement favorable à votre ténor? Je ne sais. Toujours est-il qu'il va bravement jusqu'au bout, et que la dernière note de son dernier couplet est aussi triomphante que les autres. Quel dommage que nos chanteurs allemands se fient presque tous à leurs moyens vocaux et à leur ardeur, et négligent les études préparatoires si nécessaires à l'art de la diction !

Un chef d'orchestre peut se féliciter d'avoir pour alliés des chanteurs comme les vôtres, mais une partition comme celle des *Maîtres Chanteurs* lui impose encore une tâche d'une singulière complexité, et une grande part du succès revient à votre excellent capellmeister M. Joseph Dupont pour en avoir si bien coordonné les divers éléments. En général, il prend les mouvements un peu plus vite que chez nous, et je serais plutôt disposé à lui en savoir gré. En revanche, je regrette qu'il n'obtienne pas de ses instrumentistes un peu plus de discrétion sonore. Notez que je suis loin de citer les théâtres allemands comme modèles à cet égard. Chez nous, c'est exactement la même chose. Quand donc comprendra-t-on que l'effet d'un opéra de Wagner dépend en première ligne de la clarté de la parole, que le mot est la clef de la partition, et que le rôle des musiciens de l'orchestre consiste à se mettre en rapport intime avec

les chanteurs, de manière à participer, eux aussi, à l'action dramatique?

Pour finir, quelques observations comparatives sur la mise en scène. La nôtre, grâce à Wagner lui-même, le régisseur par excellence, et à son émule le duc de Saxe-Meiningen, est plus réaliste, moins conventionnelle, — encore que la Monnaie, ce me semble, ait fait avec les *Maîtres Chanteurs* un grand pas dans la voie de la vérité. La rixe du second acte m'a paru gauche. La valse du troisième acte en costume du ballet m'a fait horreur. Et la lumière électrique sortant de l'atelier de Hans Sachs, un cordonnier du seizième siècle! Pareil anachronisme devrait être laissé au cirque Hülsen, comme dit Bülow. Un point sur lequel j'hésite à me prononcer, c'est la physionomie du greffier-marqueur. Certes M. Decius Beckmesser a raison de protester, dans sa lettre du 9 avril (1), contre la sénilité outrée qu'on attribue à son aïeul, mais ma foi tant pis, votre Soulacroix est si drôle, si amusant, que je serais fâché de n'avoir pas vu Beckmesser sous ce masque étonnant. Impossible de refuser un *sacrificio d'intelletto* à un tel artiste.

En somme, si je fais le compte de vos *Maîtres Chanteurs*, je constate que l'actif l'emporte de beaucoup sur le passif, et j'estime que c'est pour la capitale de la Belgique et la direction de son Opéra un honneur insigne d'avoir aussi brillamment ouvert à ce chef-d'œuvre le chemin des pays romans.

Votre dévoué,
W. Langhans.

Du 7 mars au 30 avril, les *Maîtres Chanteurs* ont été joués seize fois, donnant un total de recettes

---

(1) Fantaisie humouristique parue dans l'*Indépendance* (9 avril) sous ce titre : *La parole est à Beckmesser* et signée « Decius Beckmesser, professeur au conservatoire de Munchausen ». Il y est fait malicieusement quelques critiques sur le caractère des personnages tels qu'ils ont été compris à la Monnaie.

de 54,365 fr. 75, et une moyenne de 3,397 fr. 85 par représentation.

Les gens d'affaires demanderont si le succès des *Maîtres Chanteurs* fut profitable à la direction.

Voici des chiffres puisés à bonnne source (1) :

La première année de leur exploitation (1875-76), MM. Stoumon et Calabresi ont réalisé un bénéfice de 31,791 fr. 51 ; c'est l'année de *Carmen*. En 1876-77, le bénéfice tombe à 20,342 fr. 23 ; c'est l'année d'*Aïda*. L'année suivante, qui voit apparaître *Paul et Virginie* et *Cinq-Mars*, le bilan solde en une perte sèche de 79,922 fr. 70. Viennent ensuite le *Timbre d'argent*, Mme Patti et Faure (1878-79) ; bénéfice : 38,901 fr. 90. En 1879-80, le bénéfice rebondit à 79,606 fr. 48 ; c'est l'année de la *Flûte enchantée*. L'année théâtrale 1880-81, commencée deux mois plus tôt, à cause des fêtes du Cinquantenaire, marque l'âge d'or ; le bénéfice, tout exceptionnel, s'élève à 122,167 fr. 36, avec cinq œuvres belges : *Richard Cœur-de-Lion*, *l'Epreuve villageoise*, *Gilles Ravisseur*, *les Monténégrins* et *Quentin Durward* (reprise de la *Flûte enchantée*). Nous voici à l'année d'*Hérodiade* (1881-82) ; bénéfice : 43,669 fr. 20. L'année de la Tétralogie, qui est aussi celle de *Méphistophélès* (1882-83), donne 39,963 fr. 81 de bénéfice. Voici maintenant l'année de *Sigurd* (1883-84), qui laisse un gain de 41,491 fr. 93. Enfin, l'année des

---

(1) Voir le *Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, par Jacques Isnardon. (Bruxelles, Schott frères ; Leipzig Otto Junne, 1890.)

Maitres Chanteurs et d'*Obéron* donne un boni de **56,237** fr. **37**.

L'impression laissée par cette dernière campagne n'a pas dû être mauvaise, et l'on comprend aujourd'hui que MM. Stoumon et Calabresi s'occupent de mettre *Siegfried* à la scène (1).

(1) Le livre de M. Isnardon nous permet de jeter un coup d'œil en arrière. Le mois d'avril 1870 (première de *Lohengrin*) a donné la plus forte recette de l'année. Il en est de même pour les mois de mars et avril 1873 (première de *Tannhæuser*).

LA WALKYRIE

Le rideau tombé sur la dernière scène des *Maîtres Chanteurs* (30 avril 1885) ne devait se rouvrir que le 9 mars 1887 pour la *Walkyrie*. Dans l'intervalle de ces deux années, on ne s'endormit pas complètement sur les positions conquises. Au Concert populaire du 3 mai 1885, des wagnériens offrirent à M. Joseph Dupont la partition d'orchestre de *Parsifal*, voulant reconnaître à la fois son talent et son zèle. Le vaillant chef d'orchestre fit entendre le premier acte de la *Walkyrie* (1) (MM. Van Dyck, Blauwaert et Mlle Blanche Deschamps), ainsi que deux nouveaux fragments importants de *Parsifal* : 1° Scène du Jardin enchanté (2) (M. Van Dyck et Mmes Wolf, De Vigne, Lecerf, Buol, Hiernaux

(1) Version française de M. Victor Wilder.
(2) Version française de M. Maurice Kufferath.

et Flon-Botman); 2° Scène du Vendredi-Saint (1) (MM. Van Dyck et Blauwaert). *Siegfried Idyll*, exécuté pour la première fois, le prélude de *Parsifal* et la Chevauchée, avec les voix de femme, complétèrent ce magnifique programme.

L'année d'après (3 mai 1886), M. Dupont fit exécuter le premier acte de *Tristan et Iseult* (2) (MM. Van Dyck, Renaud, Gandubert, Mmes Philippine von Edelsberg et Flon-Botman), l'Entrée des dieux dans le Walhalla (*Rheingold*), la scène de la forêt de *Siegfried* (2) (M. Van Dyck et Mlle Wolf), le chant des filles du Rhin de *Gœtterdæmmerung* (Mmes Wolf, von Edelsberg et Flon-Botman). Le succès de *Tristan* fut en partie compromis à cause d'une indisposition de Mlle von Edelsberg; en revanche, les morceaux formant la deuxième partie du concert produisirent la plus vive sensation (3).

A ce moment, les Concerts populaires sont à leur apogée, et les exécutions d'œuvres wagnériennes amènent régulièrement le grand maximum de recettes. Si l'on considère que l'abonnement absorbe la plus grande partie des places à prix

---

(1) Version française de M. Maurice Kufferath.

(2) Version française de M. Victor Wilder.

(3) Il n'est plus à propos d'entrer dans les détails, maintenant que l'intérêt des œuvres wagnériennes réside principalement au théâtre. Aussi passerons-nous sous silence bien des faits accessoires, pour nous arrêter seulement aux principaux. Rappelons, toutefois, que le comité de l'Association wagnérienne universelle fit entendre (15 mars 1886), chez le peintre Constantin Meunier, la traduction du premier acte de la *Walkyrie* et de la deuxième scène du *Crépuscule des dieux*, par M. H. La Fontaine (interprètes : Mme Van Soust de Borkenfeldt, MM. Sivery et Vander Goten ; piano, M. Gustave Kefer).

élevés, on doit attribuer l'augmentation, d'une part, à la répétition générale qui attire plus de monde, d'autre part, au succès des petites places, ce qui dénote un courant populaire pour l'art wagnérien. En 1877, lorsque l'on offrit à M. Dupont les partitions d'orchestre de la Tétralogie, cette manifestation ne comptait que vingt adhérents. En 1885, quatre-vingt-dix personnes vinrent s'inscrire pour la partition de *Parsifal*. Il est impossible de déduire de ces faits autre chose qu'une sympathie de plus en plus marquée pour les ouvrages de Wagner.

Nos amateurs allèrent nombreux assister, en 1886, aux représentations de Bayreuth. Ils y acquirent un redoublement de foi, avec la conviction que l'avenir du Théâtre-Wagner était désormais assuré (1). L'*Indépendance*, par la plume de M. Charles Tardieu, la *Chronique*, informée par M. Léon Dommartin, se firent l'écho des succès remportés par Mmes Malten et Rosa Sucher dans le rôle d'Yseult. Ces deux cantatrices le chantèrent alternativement, l'une avec plus de passion, l'autre avec plus de tendresse, toutes deux avec une autorité telle que l'on ne sut à qui donner la préférence.

Un voile sombre attristait Bayreuth : Liszt y succombait (31 juillet) au cours des représentations, peu de semaines après la fin tragique du roi Louis II. La mort frappait aveuglément et presque d'un seul coup de sa faux les deux plus illustres coopérateurs de Richard Wagner.

---

(1) M. Buls, bourgmestre de Bruxelles, se rendit à Bayreuth, non seulement pour assister aux représentations de *Parsifal* et de *Tristan*, mais aussi pour s'assurer des dispositions de l'orchestre invisible qu'il voulait faire adapter au nouveau théâtre flamand.

A Bruxelles, la direction Verdhurt (1885-86) était culbutée nonobstant l'excellent choix des chanteurs et malgré l'appoint de trois œuvres entièrement nouvelles : *les Templiers,* de Litolff; *Saint-Mégrin,* des frères Hillemacher, et *Gwendoline* de Chabrier. Fort heureusement, l'idée ne vint pas à M. Verdhurt de monter un ouvrage de Wagner; les oracles du *Ménestrel* n'eussent pas manqué de trouver là la cause de sa déroute financière.

La direction confiée, l'année suivante, à MM. Dupont et Lapissida, faisait mieux augurer de l'avenir. L'initiateur des dernières œuvres de Richard Wagner présidant aux destinées du théâtre de la Monnaie, c'était l'échéance à bref délai de quelque grande et noble tentative artistique. On le pressentait bien ainsi, au Concert populaire du 3 mai 1886, et le public acclama le courageux artiste sur qui le choix des édiles venait de se porter. M. Joseph Dupont ne se hâta point cependant. Il voulait ménager le clan des abonnés et ne pas se montrer trop wagnérien dès le début. Aussi le commencement des opérations ne fut-il rien moins que révolutionnaire. Tout Meyerbeer y passa, avec la *Favorite* et la *Fille du Régiment* comme lendemains. On reprit *Hérodiade* et *Sigurd*, ainsi que les opéras italiens les plus en vogue. La direction tint à se mettre en règle avec Offenbach lui-même et ses *Contes d'Hoffmann.* Alors seulement l'on annonça la *Walkyrie!*

Cependant, au mois de janvier 1887, on parlait de monter la *Gioconda* de Ponchielli, sur laquelle on fondait quelqu'espoir de succès. Mieux avisés, nos directeurs se tournèrent plutôt vers Wagner. M. Lapissida se rendit à Dresde où il reçut le

meilleur accueil, tant du comte de Platen, intendant général des théâtres royaux, que de tous les chefs d'emploi. Une représentation de la *Walkyrie* fut pour lui une suite d'enseignements. Il examina de près l'organisation intérieure de l'Opéra de Dresde, et revint avec l'impression d'un théâtre nouveau, qu'il n'avait jamais soupçonné, et sur lequel les œuvres de Wagner produisaient autant de révélations (1).

Pendant ce temps, les études de la partition étaient activement menées par M. Dupont, sous l'œil vigilant de M. Gevaert, et avec l'active collaboration de M. Jehin. Les rôles avaient été distribués entre MM. Seguin (Wotan), Bourgeois (Hunding), Mmes Litvinne (Brünnhilde), Martini (Sieglinde) et Balensi (Fricka). Parmi les Walkyries, figuraient trois artistes de la troupe : Mlles Wolff (Waltraute), Thuringer (Helmwige) et Legault (Gerhilde). Les autres rôles de Walkyries furent confiés à Mlles Pauer (Ortlinde), Van Besten (Rossweisse), Baudelet (Grimgerde), Hellen (Schwertleite) et Coomans (Siegrune).

Après le départ de M. Sylva, le rôle de Siegmund avait été dévolu à M. Cossira. Cet artiste le trouvant trop grave pour sa voix, les directeurs en chargèrent alors M. Engel, lequel, en moins d'une quinzaine de jours, fut à même de suivre les répétitions et d'y apporter un surcroît d'assurance.

Comme pour les *Maîtres Chanteurs*, les instrumentistes répétèrent par groupes et par familles d'instruments. Les harpes, auxquelles on n'avait pas pensé d'abord, durent s'adjoindre aux cuivres

(1) *Indépendance* du 23 janvier 1887.

et à la batterie, ce qui constituait un ensemble des plus hétérogènes.

Le théâtre de la Monnaie recevait tous les aménagements que nécessitait le matériel compliqué des décors, des praticables et des accessoires. A l'orchestre, on approfondissait, en l'élargissant, l'espace réservé aux musiciens, et l'on construisait un plancher nouveau, mobile. Afin de compléter l'analogie avec Bayreuth, on décidait de faire l'obscurité dans la salle et d'équiper un rideau spécial, s'ouvrant par le milieu.

Les répétitions partielles exigeant de nombreux locaux, on dut se résoudre à réunir des ensembles (chant et orchestre) dans la salle du palais des Académies, prêtée par le gouvernement. Des répétitions eurent lieu également au conservatoire de danse, rue du Marais. On travaillait dans tous les coins du théâtre ; c'était une fièvre qui se trahissait au dehors ; quelque chose comme le branle-bas d'un corps d'armée la veille de la bataille.

A la date du 2 mars, les études de l'orchestre avaient nécessité trente-une repétitions : vingt-trois partielles et huit d'ensemble. On comptait encore en faire sept, ce qui portait le total à trente-huit, rien que pour l'orchestre. Celui-ci, renforcé dans les proportions indiquées par Wagner, était augmenté de six violons, deux altos, une clarinette, une flûte, un bautbois ; d'un quatuor de tubas *(tuben)* (1), d'un contre-tuba, d'un

(1) Voir la description de ces instruments dans le *Nouveau traité d'instrumentation* de M. F.-A. Gevaert, au chapitre intitulé : *Instruments wagnériens* (Lemoine et fils, Paris-Bruxelles). — M. Mahillon, qui a construit le quatuor des *Tuben* ainsi que la trompette basse, en a fait gracieusement don au théâtre de la Monnaie

trombone contrebasse et d'une trompette basse, soit avec l'orchestre ordinaire, un total de quatre vingt-seize musiciens. Le chant et la mise en scène n'avaient pas exigé moins d'une cinquantaine de répétitions.

La première répétition en scène eut lieu le 26 février dans les décors du premier et du deuxième actes. Le hall de Hunding, conforme au dessin de Bayreuth, avec son frêne gigantesque au milieu, était parfaitement réussi. Le décor du deuxième acte ne manquait pas de grandeur. MM. Devis et Lynen avaient eu le tort de donner au pont naturel, formé par les rochers, l'aspect d'une entrée de tunnel. C'est sur ce pont que doit avoir lieu le combat de Siegmund avec Hunding, combat interrompu par l'arrivée de Wotan et de Brünnhilde surgissant des nuées. Ces nuées, en toile de gaze transparente avec application de tulle dessinant les contours, MM. Dupont et Lapissida les avaient fait confectionner à Vienne.

On essaya plus tard, dans le décor du troisième acte, l'incantation du feu, avec ses flammes, ses jeux de lumière et ses projections de vapeur. Et comme il était indispensable que les flammes jaillissent à point nommé, on chargea les choristes de souffler les pipes de licopode dans les intervalles du plancher disjoint de la scène. Ces évolutions pyrotechniques se faisaient sous la direction de M. Flon, chef des chœurs, à qui incombait le soin de régler les rapports entre la musique et la mise en scène (1).

---

(1) A l'une des répétitions, il y eut un commencement d'incendie, ce qui détermina la direction à faire blinder certains décors à l'aide de plaques en tôle.

Il y eut relativement peu de monde à la répétition générale, MM. Dupont et Lapissida ayant résolument écarté les nombreux solliciteurs, pour n'autoriser que les membres de la presse, quelques artistes belges et étrangers. Contrairement aux habitudes, cette répétition eut lieu avec décors et costumes (1). Elle marcha d'un bout à l'autre sans interruption, et produisit sur tous les assistants une impression profonde.

Si Richard Wagner avait pu y assister, dit l'*Indépendance*, peut-être se fût-il laissé aller à une de ces belles colères qui sont restées légendaires, car mainte page de la *Walkyrie* a été applaudie d'enthousiasme, les invités de cette soirée préparatoire n'ayant pu attendre la chute du rideau pour manifester leurs sentiments d'admiration.

On jugea que la sonorité de l'orchestre avait gagné en douceur par l'abaissement du plancher. M. Dupont avait disposé ses musiciens comme ils le sont dans la plupart des théâtres allemands : le chef placé en arrière de la rampe, au milieu de l'orchestre, a devant lui les violoncelles, harpes et contrebasses, tournant le dos à la scène; à sa gauche, les premiers violons, flûtes, cors et bassons; à sa droite, les seconds violons, trombones, tubas et la percussion; derrière lui, sur une ligne, les altos au milieu, les trompettes à droite, les hautbois et clarinettes à gauche.

L'approche de la première de la *Walkyrie* semble avoir paralysé la verve des quelques rares

---

(1) M. Géruzet, photographe, installé dans une baignoire de face, fit de chacun des décors un tableau avec personnages rappelant très fidèlement les scènes principales de la *Walkyrie*.

esprits entraînés par habitude à débiner les ouvrages de Wagner. Dans l'énorme publicité qui précède l'événement, la *Gazette* est presque seule à tourner la chose en plaisanterie :

Les wagnériens sont heureux.

La première de la *Valkyrie*, annoncée depuis si longtemps à la Monnaie, semble enfin devoir devenir d'ici peu une réalité On va baisser le niveau de l'orchestre, qui sera caché, — ô bonheur ! — et éclairé à l'huile. A l'huile !

— Nous serons gras, avec ça, disait un abonné, Bruxellois pur sang.

La salle sera plongée dans l'ombre. Pourvu que les beautés de la partition n'y soient pas laissées aussi, dans l'ombre.

On annonce que le chef d'orchestre tournera le dos à la scène : — Serait-ce une façon d'exprimer qu'il en a plein le dos? Ah ! fi.....

L'*Indépendance* rappelle (3 mars) une exécution qui eut lieu en 1870, chez Brassin, devant quelques initiés, par Richter et Mlle Sternberg. « Ceux qui ont entendu cette scène du premier acte de la *Walküre* dans le petit salon de Brassin, où il y avait deux grands pianos à queue et une dizaine d'auditeurs tout au plus, ont eu une impression, une secousse passionnée qu'ils vont retrouver sans doute au théâtre de la Monnaie. »

Champal explique, dans la *Réforme*, les décors, machineries et trucs de chacun des tableaux, tandis que Jean d'Ardenne aiguise les traits de sa raillerie coutumière à l'adresse des philistins :

Nous allons donc voir, cette semaine, se réveiller un peu la querelle des wagnériens et des antiwagnériens. (Il

faut bien employer ces vocables d'ailleurs ridicules et sans portée réelle). Je dis : un peu; car l'opposition, maintenant, se réduit à des proportions qui permettent aux artistes de s'en tenir, devant « l'antiwagnérisme », à une tranquille et ironique réserve. La lutte étant finie, en somme, il est permis de laisser passer, sans même se donner la peine de les relever, toutes les manifestations hostiles qui pourront se produire encore.

J'estime même que le moment est venu de traiter la chose gaiement; par exemple, lorsqu'on se trouvera en présence d'un amateur qui essaie de vous exprimer, à mots plus ou moins couverts, que Wagner est un polisson, il faudrait être assez pince-sans-rire pour abonder dans le sens de l'amateur et renchérir sur cette opinion désobligeante en employant les formules de mépris les plus énergiques. A la vérité, peu de personnes sont douées du sang-froid qu'une pareille attitude réclame.

Gevaert (cet « antiwagnérien » qui vient de suivre toutes les études de la *Valkyrie* avec une sollicitude admirable et un respect profond, — comme il sied à un esprit de sa trempe), Gevaert possède, à un degré éminent, cette inappréciable faculté de pouvoir monter aux imbéciles des bateaux gigantesques en gardant un sérieux parfait.

Maintenant, à ceux qui s'étonnent de son « wagnérisme », il se contente de répondre par un sourire aimable. Mais il n'a pas toujours tenu son ironie dans les limites d'une telle réserve, et il nous rappelait, hier encore, certaines circonstances où il avait poussé les choses jusqu'aux limites extrêmes de la fumisterie.

Un jour, comme on venait d'exécuter au conservatoire une œuvre de Jean-Sébastien Bach, un gros personnage s'approche de lui, le prend à part et lui dit :

— Voyons, entre nous, est-ce que vous trouvez cela si fort?.....

— Quoi ? dit Gevaert.

— Mais cette musique de Bach.....

Gevaert lui lança un de ces coups d'œil... bien connus,

et du ton d'un homme qui se déboutonne pour parler franc avec un compère :

— Voulez vous que je vous dise le fond de ma pensée... mais là, entre nous?... Eh bien, comme homme, je trouve ça crevant; mais, comme directeur (enflant les mots avec solennité), je trouve ça superbe, sublime! Le dernier mot de la musique, enfin! C'est forcé. Voilà... mais chut! Pas un mot!...

Voici, de M. Charles Tardieu, *les Femmes de Wagner* et un *Dictionnaire de la Walküre*, deux résumés didactiques parus dans l'*Indépendance* et qui sont œuvre de croyant. Fidèle ou croyant, M. Edmond Cattier ne veut l'être à aucun prix, et tout de suite il le fait voir en annonçant la grande nouvelle *(La Gazette*, 9 mars) :

C'est pour ce soir! Nous allons enfin la voir et l'entendre, cette *Valkyrie* régénératrice, tant demandée, tant désirée, tant attendue. Les adeptes du culte, les purs et les prêtres crient victoire, comme s'ils avaient gagné une grande bataille, surmonté des résistances opiniâtres. Seulement, la bataille est imaginaire, les résistances n'existent pas. Personne n'a fait d'opposition à la représentation de la *Valkyrie*, qu'on attend avec une curiosité générale et même sympathique. Il n'y aura ni colères, ni grincements de dents. Quelques bâillements, peut-être, tout au plus (1).....

Le jour de la représentation, il se tint aux abords du théâtre une véritable bourse aux billets; des balcons montèrent à cent francs et un fauteuil alla même à cent cinquante francs. Comment résister

(1) M. Cattier a observé de près et décrit par le menu la mise en scène dans un article intitulé : l'*Envers de la Valkyrie* (2 avril).

à l'attrait d'une première aussi radicalement en dehors des habitudes. L'avis suivant ajoutait encore à l'ardente curiosité des amateurs :

L'administration du théâtre de la Monnaie engage les personnes qui ont loué des places pour la *Walkyrie* à les occuper avant le commencement de la représentation et à les regagner, aux entr'actes, au premier signal. En raison de l'obscurité qui règnera dans la salle dès que la toile sera ouverte, il serait extrêmement difficile aux retardataires d'occuper leurs fauteuils, et ils ne sauraient tenter de le faire, en tous cas, qu'au risque de troubler le spectacle.

Les premiers arrivés trouvèrent la Reine déjà installée dans sa loge. Sa Majesté, qui, durant les répétitions, n'avait pas cessé de s'intéresser vivement aux études de la *Walkyrie*, — allant jusqu'à s'occuper du cheval qui devait représenter Grane, — tenait à donner le bon exemple au moment décisif. Quelques jours auparavant, à l'occasion d'une visite au conservatoire, en compagnie du duc de Saxe-Cobourg, elle avait manifesté le désir d'entendre la scène finale du premier acte, par M. Engel et Mlle Martini, prouvant ainsi combien l'œuvre de Wagner avait ses sympathies.

On remarquait également, dans une baignoire, la présence du duc d'Aumale et de M. Emile Augier. Toutes les notabilités du monde bruxellois, ainsi que l'élite du monde artiste du pays entier, se trouvaient réunies au théâtre. Paris avait envoyé à Bruxelles un nombreux contingent d'hommes de lettres et de musiciens (1).

(1) La liste en est longue : MM. Ernest Reyer, de l'Institut, critique des *Débats;* Adolphe Jullien, du *Français*, auteur de *Richard Wagner sa vie et ses œuvres;* Arthur Meyer, de Fourcaud et Capelle,

Rarement la salle de la Monnaie fut plus brillante et plus anxieuse. A l'extinction des lumières, il courut un frisson d'anxiété parmi les auditeurs, et l'émotion se prolongea durant tout le premier acte. Il y eut alors trois rappels pour M. Engel et Mlle Martini. On fit une ovation à M. Joseph Dupont lorsqu'il revint diriger le deuxième acte. Celui-ci, sans produire le même enthousiasme, fut néanmoins très applaudi et l'on rappela les mêmes artistes auxquels se joignirent MM. Seguin, Bourgeois, Mlles Litvinne et Balensi. Malgré l'heure avancée de la soirée, on ne résista pas aux belles scènes du troisième acte et l'incantation du feu ravit le public en admiration.

Il faut dire que l'interprétation justifiait les encouragements du public, autant pour la difficulté vaincue que pour l'éclat extraordinaire des scènes principales :

---

du *Gaulois;* Louis Gallet, de la *Nouvelle Revue;* Ed Stoullig, du *National;* Victor Wilder, du *Gil Blas,* le traducteur français de la *Walküre;* Bauer, de l'*Echo de Paris;* Joseph Reinach, directeur de la *République française*, accompagné de deux de ses collaborateurs ; Paul Ginisty, du *XIXe Siècle;* Oscar Comettant, du *Ménestrel;* Léon Kerst, du *Petit Journal* et du *Voltaire ;* Alphonse Duvernoy, critique et compositeur ; Georges Servières, auteur de *Richard Wagner jugé en France;* Edouard Dujardin, directeur de la *Revue wagnérienne ;* Thomson, député ; Armand Gouzien, inspecteur du gouvernement près des théâtres subventionnés ; Gailhard, directeur de l'Opéra ; Massenet. Bourgault-Ducoudray, Godard, Chabrier, Delibes, Coquart, Cahen, Durand. Alexandre Georges, Messager, Maréchal, Bemberg, compositeurs ; Heugel, éditeur ; Catulle Mendès, auteur d'un *Richard Wagner;* Hetzel, Martel, Paul Viardot, Roche, Cosseret, Yeno Hubay, Lascoux, Dettelbach, Stany, Oppenhein, Pelisse, etc. Enfin, pour n'omettre aucune des célébrités présentes, Mlle de Sombreuil, dont l'entrée fit sensation au second acte. Par déférence pour la presse parisienne, M. Carvalho avait remis la première de *Proserpine*, de Saint-Saëns

S'il y avait de la hardiesse à monter les *Maîtres Chanteurs*, dit la *Flandre libérale*, il y avait presque de la témérité à risquer la *Walkyrie*. Non que cette dernière œuvre soit moins susceptible d'impressionner vivement un public déjà en partie initié au style du maître de Bayreuth, mais parce qu'elle exige de la part des interprètes une étude approfondie des caractères, une conscience absolue de la plastique théâtrale, une abnégation de soi-même dont les chanteurs de langue française ne sont pas toujours bien pénétrés. Or, si l'on envisage que la conception dramatique de Wagner est en opposition presque constante avec les traditions séculaires de l'opéra ; qu'elle innove et réforme ; qu'elle révolutionne tout l'appareil théâtral, des deux côtés de la rampe, et modifie profondément les moyens d'expression, le chant et l'orchestre, on doit reconnaître que les difficultés en apparence insurmontables, ailleurs qu'en Allemagne donnent le plus haut prix à la victoire remportée par M. Joseph Dupont et ses vaillants collaborateurs. Sans compter que les interprètes de la *Walkyrie* avaient à lutter avec l'ineffaçable souvenir de Scaria, de la Materna, secondés par M. Wallnöfer et par Mmes Oestberg et Lindemann, qui interprétèrent magistralement la *Walküre*, lors des représentations de l'*Anneau du Nibelung* données, au mois de janvier 1883, par la troupe d'Angelo Neumann.

Comme pour les *Maîtres Chanteurs*, tout est surprise dans l'interprétation de la *Walkyrie*. Les moyens des chanteurs semblent accrus dans une forte proportion ; cet art vivant, passionné, leur donne un ressort inaccoutumé ; ils se sentent entraînés, subjugués par la puissance de la musique, et, sauf une ou deux exceptions, ils y vont d'enthousiasme. Les deux situations principales de l'ouvrage, l'amour de Siegmund et de Sieglinde, à la fin du premier acte, et la réconciliation de Wotan avec Brünnhilde, à la fin du drame, sont supérieurement rendues. M. Engel et Mlle Martini, d'une part, M. Seguin et Mlle Litvinne, d'autre part, ont droit aux plus grands éloges. Chacun

d'eux vient de faire une création qui comptera dans leur carrière d'artiste et qui sera un titre de gloire, sinon de fortune, pour l'avenir. Mlle Balensi a fort bien chanté le rôle de Fricka, avec beaucoup d'énergie et de style; M. Bourgeois tient convenablement le rôle d'Hunding. Je souhaiterais de voir un peu plus de fougue aux huit jeunes femmes, armées de la lance et du bouclier, qui doivent représenter les Walkyries. Allons! mesdames, vous qui hantez les batailles, qui franchissez les nues et transportez, sur vos chevaux, des héros morts, au séjour divin du Walhalla, montrez-vous d'humeur plus sauvage; bondissez, ne marchez pas, et lancez vos " Hoïotoho „ de manière qu'on vous entende au-dessus du fracas de la tempête!

Les détracteurs de Wagner, s'il en reste, doivent être satisfaits. Il y a quelque quinze ans, lors des premières représentations, sur la scène de la Monnaie, de *Lohengrin*, du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhæuser*, dont ils ne pouvaient nier l'énorme succès artistique, on les entendait dire à tous les échos : « Avec ces œuvres où la manière » de l'auteur ne s'écarte pas sensiblement des formules » de l'opéra, le triomphe est facile. Qu'en serait-il si l'on » nous donnait le vrai Wagner, intransigeant et révolu- » tionnaire, des dernières œuvres, le Wagner de *Tristan*, » des *Maîtres Chanteurs* et de la *Tétralogie?* »

Ce qu'il en serait? Nous l'avons constaté depuis, un peu tardivement, il est vrai; une première fois, lors des représentations données par la troupe d'Angelo Neumann; la deuxième fois à l'occasion des *Maîtres Chanteurs* représentés en 1885, on sait avec quel succès. Nous le savons mieux encore aujourd'hui en présence du triomphe sans précédent de la *Walkyrie*. Il est enfin établi que les œuvres de la dernière manière sont goûtées et comprises par le public intelligent qui cherche au théâtre des jouissances artistiques. Le vrai Wagner a droit de cité chez nous avec toutes ses audaces, avec ses prétendues longueurs et ce qu'on était convenu d'appeler les « erreurs de son système ».

La date du 9 mars 1887 devrait être inscrite en grosses lettres à quelque place bien en vue du théâtre de la Monnaie. Elle marque, en effet, une évolution définitive, une victoire de l'art wagnérien dans l'intégrité de sa conception tyrannique. Songez donc! quatre heures entières de musique sans voir de figurants, sans cortège ni ballet, sans valses ni romances d'aucune sorte! Quoi de plus différent d'un opéra comme la *Juive,* les *Huguenots*, *Aïda* ou *Faust?* Et cependant, la *Walkyrie* a fait taire ceux-là mêmes qu'irritaient encore les épreuves antérieures.

Tous les journaux le proclameut à l'envi, le succès fut complet, la victoire incontestable :

Tellement incontestable, d'après l'*Art moderne* (13 mars), que les gens qui n'ont pas eu l'instinct de prévoir l'avenir et qui se sont donné le ridicule d'attaquer rageusement, jadis, l'art superbe qu'ils ne pouvaient comprendre, s'insinuent aujourd'hui parmi ceux qui l'ont toujours applaudi. Ils cherchent à accaparer le rôle de défenseurs et de « protecteurs ». Ils ont assisté, à des places en vue, à la première soirée. Ils ont dit bien haut : « Quelle musique admirable! Quel art étonnant! » Leurs mots, ou des mots dont ils se parent, ont été glissés dans les journaux. Et ces palinodards s'imaginent qu'on ne va pas les démasquer? Et ils croient que nous allons supporter cette comédie? Allons donc!

Ils se rallient à l'art nouveau parce qu'il triomphe; ils le reniaient à l'époque où, dans leurs prévisions niaises, ils croyaient qu'on allait l'étouffer. Vous, le pédagogue, qui vous extasiez aujourd'hui, vous repoussiez dédaigneusement, il y a dix ans, la partition de la *Walküre* qui se trouvait sur le piano d'un ami. N'essayez donc pas de nous faire croire à votre bonne foi. Et vous, faux amateurs, critiques doucereux, esprits incapables de discerner ce qui

est bon de ce qui est mauvais, mondains à esprit étroit, qui criez très haut que Wagner est un génie, vous avez essayé, jadis, de le salir, de le mordre, de le détruire. A bas les pattes ! Ou gare les coups de règle sur les ongles ! Laissez le public juger les œuvres qu'on lui offre et restez à votre rang. Tâchez de vous hausser jusqu'à elles, si vous y parvenez. Cessez votre caquetage et votre suffisance, et vos airs d'avoir inventé un art que vous n'avez cessé de combattre.

Selon qu'ils sont signés Jean d'Ardenne ou Vrebos (Félix Coveliers), les articles de la *Chronique* sont d'une couleur différente. « Nous avons fait, dit ce journal, ce qu'on fait dans certains restaurants de province, les vendredis, pour donner à dîner à la clientèle. On sert en même temps des plats gras et des plats maigres. Ceux qui aiment le poisson sont ravis, ceux qui ne l'aiment pas sont enchantés. »

Avant de goûter aux plats maigres, voyons ce qu'il en est des autres. M. Dommartin écrit (13 mars) :

Il serait utile, je pense, de prendre note de ce qui vient de se passer, afin de ne pas avoir à recommencer la querelle à la prochaine occasion.

Si, lorsqu'on montera le *Siegfried*, la *Gœtterdæmmerung*, le *Rheingold*, autant d'événements dramatiques marqués par le Destin, supérieur aux dieux (*thème 21*, en *la* mineur : *mi fa sol fa, mi, ré, do, mi, ré, do, si*), les grimaces recommencent chaque fois, nous aurons le droit d'objecter : — Pardon ! l'accord est fait depuis la *Valkyrie :* rappelez vos souvenirs ; la vierge guerrière endormie sur la cime entourée de flammes en attendant son héros, a laissé dans les âmes les plus récalcitrantes une sorte de sentiment vague, tenant à la fois de l'admiration, de l'inquiétude et de la stupeur.

Et tous les pharisiens, — à l'envi, — ont rendu témoignage. Et Comettant, lui-même a dit : — En vérité, celui-là est grand !

Voici qui est de M. Coveliers :

Ce qu'il m'a été donné de constater principalement, c'est que c'est surtout lorsqu'elle se fait l'interprète des sentiments humains, lorsqu'elle exprime une passion, un mouvement de l'âme humaine, ou bien encore lorsqu'elle est simplement descriptive, que la musique de Wagner réussit à remuer la masse des auditeurs. Cet orchestre, d'une incomparable richesse, traduit l'amour, la haine, la colère, la joie, la vengeance, les regrets, le désespoir, toute la gamme des passions, en un mot, avec une puissance extraordinaire, et c'est alors que son langage s'impose au public et le pénètre d'une émotion contre laquelle il chercherait en vain à se défendre.

Mais lorsque cette musique ne fait que traduire des idées abstraites, des idéalités, des symboles, la masse du public n'y voit le plus souvent qu'une sorte de charade instrumentale dont le sens précis lui échappe et qui ne lui dit rien à l'esprit. Il n'y a rien de pareil dans le premier acte.....

Ce premier acte, M. Théodore Jouret ne l'avait pas entièrement absous en 1883; il disait (*Echo du Parlement,* 26 janvier) :

Ces longueurs, nous allons précisément nous y heurter, dès les premiers pas du drame amoureux, à l'arrivée de Hunding : *une scène qui noie les détaits excellents dans une interminable série de récits languissants*. Il n'était pas besoin de ce « repoussoir, » — peut-être voulu, — pour faire valoir la splendide beauté du duo de Siegmund et de Sieglinde...

Or, que lisons-nous dans une correspondance adressée le 10 mars 1887 au *Ménestrel* et signée du

même nom? — « Le premier acte de la *Valkyrie* forme, dans tout l'ensemble de la Tétralogie du *Nibelung,* une des conceptions les mieux venues à l'exécution, et les plus achevées. *Pas une longueur, pas un mot de trop* »...

Certes, l'aimable critique eût été l'un des premiers à rire de sa propre inconséquence. Il lui avait suffi de comprendre le sens des paroles pour s'intéresser vivement au récit des personnages. Dès lors, plus une longueur, plus un mot de trop!

Poursuivant nos pérégrinations à travers la presse bruxelloise, nous voyons M. Georges Eekhoud donner une analyse très serrée des divers épisodes du drame et des motifs saillants de la partition *(Etoile belge).* Il dit, parlant des interprètes :

Au début, il y eut des épouvantes et même des défections. Mais à mesure que les persévérants avancèrent dans l'étude de la partition, ils furent subjugués. Ils s'enthousiasmèrent à tel point que, malgré la longueur et le poids de ces rôles de titans, ils ne voulurent point entendre parler de coupures (1). Ç'a été tout un bouleversement. Non seulement les braves chanteurs se sont livrés, sans réserve, au génie de cette musique, mais ce génie les a possédés au point d'opérer en eux une véritable transfiguration. De gourmés ou d'incolores que quelques-uns s'étaient montrés jusqu'à présent, ils sont devenus tout à coup excellents tant comme comédiens que comme chanteurs....

---

(1) Pas une note n'a été retranchée au premier acte. Au deuxième, on a taillé dans la scène entre Wotan et Fricka et dans celle qui suit, entre Wotan et Brünnhilde. Une coupure également dans le duo final du troisième acte.

Les « livres saints du culte » consultés par M. Edmond Cattier (*Gazette,* 10 mars), lui ont livré ce secret :

Son drame n'est qu'un drame imparfait, auquel on adjoint une musique également imparfaite, et ces deux éléments imparfaits doivent constituer un ensemble parfait, par l'union intime du drame et de la musique.

Quant au système musical que Wagner a appliqué aux œuvres de sa seconde manière, on le connaît : « plus de mélodies »... M. Cattier, qui voit dans le génie de Wagner « une forte proportion de ficelle », et qui traite Wotan d' « insupportable radoteur » concède, à tout prendre, qu'il se trouve dans la *Walkyrie* d'admirables pages, qui sont d'un maître, — « grand parmi les plus grands ».

Comment accorder ensemble des impressions aussi contradictoires.

Lorsqu'on remonte aux articles publiés autrefois sous l'influence paternelle, on reste confondu de la transformation qui s'est opérée dans les idées de M. Edouard Fétis. Il y a mieux que des formules admiratives dans son feuilleton de l'*Indépendance* (12 mars); on y trouve la conviction sagement exprimée qu'il faut juger Wagner d'après ses intentions :

L'objet de chaque scène, dit M. Fétis, est la peinture vraie, à l'aide des puissantes ressources d'une technique musicale incomparable, des idées et des sentiments que les personnages ont à exprimer dans la situation où ils sont placés. Voilà ce dont il importe de se bien pénétrer, si l'on veut juger l'œuvre comme il convient de le faire, c'est-à-dire en tenant compte des intentions de l'auteur et des moyens qu'il a employés pour les réaliser.

Et ailleurs, parlant de l'union des voix dont Wagner se prive volontairement :

Il était trop grand musicien pour ne pas se rendre compte de ce qu'il perdait par là, comme moyen de varier les impressions d'un auditoire, mais il avait foi dans les résultats qu'il attendait de l'emploi des procédés nouveaux dont il allait user, et vraiment, il ne s'était pas fait illusion à cet égard.

On est frappé de voir M. Fétis donner un démenti à ceux qui prétendent que Wagner ne tient pas compte des voix et sacrifie tout à l'orchestre; il dira, par exemple : « toute cette scène, *où les voix ont des accents pénétrants* »... « ce récit est long, mais la variété des incidents *que la voix y décrit* et que la musique traduit avec une remarquable diversité de procédés et d'effets »... Veut-on surtout mesurer le chemin parcouru depuis *Lohengrin?* Que l'on compare les appréciations d'alors avec celles d'aujourd'hui :

Les trois personnages qui paraissent au premier acte sont des êtres de notre race, ayant nos passions et auxquels nous pouvons nous intéresser.

A la vérité, M. Fétis fait des réserves quant aux dieux qui paraissent dans les actes suivants, « ces personnages manifestant des sentiments étrangers à notre nature et participant à des actions dont le mobile nous échappe ». Il est cependant bien visible que Wagner s'est attaché à prêter aux personnages symboliques de la mythologie scandinave tous les caractères des passions humaines. Il ne faudrait, pour s'en pénétrer, qu'une étude un peu plus approfondie des drames qui composent la Tétralogie.

Les lignes par lesquelles le critique de l'*Indépendance* fait l'analyse des beautés de la partition touchent d'autant plus vivement qu'elles n'émanent point d'un esprit prévenu, enclin à tout admirer d'avance. Il conviendrait de les citer tout au long, si la matière déjà longue de ce livre n'imposait d'être bref. Voici, pour en finir avec M. Fétis, un passage qui mérite cependant qu'on s'y arrête :

On a souvent dit que Richard Wagner a pour principe de sacrifier le chant à la forme scientifique. Si ce reproche est parfois fondé, certes, il n'est pas applicable au premier acte de la *Walkyrie*, où l'on est frappé de l'abondance des dessins mélodiques se succédant avec une continuité qui ne laisse pas un seul moment d'inattention possible au spectateur. Encore une remarque à faire sur ou plutôt à l'occasion de ce premier acte : généralemant dans les opéras, les personnages chantent les airs du compositeur, se réglant sur les inspirations de celui ci, tandis que dans les drames de Wagner, c'est le compositeur qui chante les airs des personnages, s'attachant à parler leur langage, à exprimer leurs pensées, leurs sentiments. D'après ce système fondé sur un principe juste, les caractères des personnages ne s'accusent pas seulement à un moment donné; ils sont soutenus et ne se démentent point. Il en est ainsi dans la vie réelle; nous avons tous notre manière de penser, de sentir, de nous exprimer.

M. Francis Nautet, qui signe le feuilleton du *Journal de Bruxelles* (11 mars) prête au maître de Bayreuth les proportions d'un Messie pouvant sauver le monde de la médiocrité qui le menace. Quelques aphorismes :

Le drame lyrique de Wagner a cette triple ressource favorable au populaire de parler aux yeux, aux sens et aux cœurs.

S'il y a un sens de plus, — et il s'en trouve certainement un, — réservé aux aristocrates de l'intelligence, c'est un dessert divin, servi aux invités préférés, après le banquet commun, auquel participeront les masses quand le goût leur sera venu.

Grâce à Wagner, nous reverrons peut-être l'imagination, fille de l'heureux instinct naturel, reprendre sa suprématie sur la raison positive, mince et stérile.

M. Nautet compare les dieux, les titans et les nains, respectivement aux hautes classes de la société, à la bourgeoisie et au peuple. « Nous avons fait, dit-il, un voyage lointain et magique, dont nous sommes revenus grandis de dix pouces, un peu haletants, mais avec une saine hypertrophie du cœur et un élargissement de l'imagination. » Il découvre également que l'orchestre joue *une fugue* en matière d'introduction : c'est un wagnérien compromettant!

Il n'y a plus, pour M. Lucien Solvay (*La Nation,* 11 mars) à discuter le génie de Wagner; rien ne serait oiseux comme d'analyser une œuvre sur laquelle tout a été dit, qui s'impose avec ses sublimités et ses absurdités. Un seul point l'arrête : le drame lyrique tel que l'entend Wagner réalise-t-il le drame moderne rêvé? M. Solvay prend texte d'une brochure de M. Maurice Kufferath (1) pour répondre en résumé :

Le merveilleux, les apparitions de dieux, soit, pourvu qu'ils apportent avec eux, au théâtre ce qu'il faut au théâtre: de la passion et du mouvement.... Les dieux, les géants, les

(1) *La Walkyrie de Richard Wagner.* — Esthétique. — Histoire. — Musique; par Maurice Kufferath. (Schott frères, Bruxelles, 1887, 120 pages). — Le lecteur curieux de pénétrer le sens intime du grand drame musical y trouve des détails très complets sur la

nains, tout le vieux tremblement, non, il n'en faut plus... Comment ! à notre époque de naturalisme à outrance, où tout est pour la réalité, la vie, l'humanité, on vient déclarer que c'est cela, ce classicisme ressemelé, ce romantisme chevelu, dont les Allemands sont restés les derniers dépositaires, qui est le théâtre moderne, celui qui doit détrôner tous les autres et être l'expression exacte des aspirations de l'art contemporain ? On n'y pense pas, certainement.

Je l'ai dit, ces grandes pages suffiront (duo du premier acte, chevauchée, incantation du feu), et ont suffi, mercredi, à la victoire ; et le reste de l'œuvre, ensemble et détails, est, en tout cas, d'un si merveilleux travail et d'une si incontestable puissance, que l'intérêt artistique ne faillit jamais, lors même que faiblit l'intérêt vulgaire que vient chercher, avec assez de raison, la foule au théâtre....»

On trouve encore dans la *Nation* (21 mars) les *Impressions d'un profane,* signées Max Waller. Le directeur de la *Jeune Belgique* avoue que la *Walküre* « l'ennuie, l'embête, l'assomme, » — et il convient que c'est un pur et radieux chef-d'œuvre ; qu'elle l'endort, — et il déclare qu'il la trouve simplement admirable, et très sincèrement. Paradoxalement, l'auteur développe cette thèse que l'on se trouve entre un art que l'on ne comprend pas encore et un autre art qui a fini son temps. « Après la *Valkyrie*, nous avons entendu *Lakmé,* qui nous charmait auparavant, cela nous a paru maigre et

---

genèse des *Nibelungen* et d'ingénieuses réfutations des banalités, des erreurs monstrueuses, débitées pour ou contre l'œuvre de Wagner. Les thèmes conducteurs, constituant la charpente mélodique de chacun des actes de la *Walkyrie*, y sont expliqués, commentés et représentés en notation musicale. Ce travail est bien fait, par un esprit ouvert aux grands côtés de l'art.

anémique. Et la *Muette!* Pitié, Seigneur! Quelle tuile! »

La Réforme (10 mars), article d'un wagnérien : M. F. Labarre; — (20 avril), interview de M. Charles Lecocq par Champal, donnant l'avis du gai musicien français sur la *Walkyrie*. M. Lecocq a éprouvé une désillusion; les instruments donnent trop; l'orchestre devrait être dissimulé. Il était très las au sortir de la représentation. De tout l'ouvrage, c'est le premier et le troisième actes qui lui ont paru les moins longs, parce que c'est pendant leur exécution qu'il a compris les vingt mots qui, seuls, sont parvenus jusqu'à lui de toute la soirée. L'obscurité ne l'a pas gêné; portant lunettes, il n'a pas eu à subir les réverbérations meurtrières du lustre dans ses lentilles.

M. Ernest Reyer écrit au *Journal des Débats* (20 mars 1887) :

Eh bien, croyez-moi si vous voulez, je passe pour un wagnérien tiède, presque pour un wagnérien suspect. Et pourquoi? Parce que, malgré de très réelles beautés qui y sont disséminées, je ne trouve pas que le deuxième acte soit à la hauteur des deux autres. Et comme j'en faisais timidement l'aveu à un disciple qui ne transige pas, je me suis attiré cette réponse hautaine dont je me sens encore tout humilié : « Cet acte-là est le plus beau ».

Je m'étais cru jusqu'à présent un wagnérien de la première heure. Il y a une trentaine d'années, j'accompagnai Théophile Gautier à Wiesbaden, où quelques écrivains et artistes français furent invités à venir assister à une représentation de *Tannhæuser*. Et je me souviens que mon illustre ami et moi nous passâmes une partie de la nuit au coin d'un bon feu dans une vaste chambre de l'hôtel des Quatre-Saisons, lui à écrire un feuilleton pour la *Presse*, et moi

tout en répondant aux renseignements techniques dont il avait besoin, un long acticle plein d'enthousiasme destiné à l'*Indépendance belge*, article que le correspondant parisien de ce journal m'avait prié de faire pour lui, et qu'il signa (1)...

M. Reyer félicite bien sincèrement MM. Dupont et Lapissida de la façon intelligente dont ils ont monté l'œuvre de Richard Wagner. Mêmes félicitations de la part de M. Adolphe Jullien (*Français*, 21 mars), qui se dit tout particulièrement frappé de voir combien des chanteurs ordinaires se transforment en s'abandonnant au drame lyrique, en

---

(1) L'*Indépendance* du 30 septembre 1857 a publié, en effet, une correspondance spéciale intitulée : *Fêtes de Wiesbaden*, dont nous extrayons les passages suivants :

« Les Allemands sont fanatiques, aujourd'hui, de la musique de Wagner et ils renient leurs anciens dieux, Haydn, Beethoven et Weber. Cet engouement durera-t-il ? Il est permis d'en douter, tout en rendant hommage aux belles qualités du talent de M Wagner, qui n'est pas si hardi novateur qu'on veut bien le dire : ainsi, il ne dédaigne pas, de temps à autre, la mélodie et les formes italiennes, et son instrumentation, quoique admirablement travaillée, ne renferme aucun de ces effets saisissants comme dans le *Freyschütz*, par exemple. La forme du récitatif, qu'il emploie de préférence à toute autre, a certainement beaucoup de noblesse et convient, on ne peut mieux, à l'expression des grands sentiments dramatiques, mais elle encadre le chant de telle sorte que la phrase mélodique se trouve presque étouffée, anéantie par un voisinage aussi solennel.

« Le *Tannhæuser* n'aurait pas soulevé de si graves tempêtes, si M. Richard Wagner n'avait développé, dans ses écrits, des doctrines qui ont semé l'effroi dans le camp des musiciens ; du reste, il est fidèle à son système et il le pousse plus loin de jour en jour, sans qu'on puisse prévoir où cela s'arrêtera. Ainsi, il paraît que *Lohengrin* laisse loin derrière lui le *Tannhæuser*, et que le nouvel ouvrage auquel travaille M. Richard Wagner, en ce moment, et qui durera trois soirées, sera à *Lohengrin* ce qu'une sonate de Beethoven est à une romance d'opéra comique. »

renonçant à toute prétention d'artistes pour vivre leurs personnages et s'absorber en eux.

M. Victor Wilder (*Gil Blas* du 11 mars) a toujours pensé que la *Walkyrie* est, dans l'œuvre de Wagner, la partition la mieux faite pour lui rallier des partisans, car, en donnant une idée très claire de la poétique du maître, dont elle est une fidèle application, elle a des séductions irrésistibles pour ceux-là mêmes qui restent englués dans des idées retardataires.

L'avis d'une feuille allemande a bien son intérêt dès qu'il s'agit d'une œuvre de Wagner. Aussi voulons-nous dire quelques mots de l'article paru dans la *Kœlnische Zeitung* (Gazette de Cologne, 13 mars). Ce journal a des éloges pour la direction musicale et scénique de l'ouvrage comme pour les chanteurs et l'orchestre. MM. Dupont et Lapissida n'ont pas imité servilement le théâtre de Dresde; ils ont su faire œuvre personnelle en adaptant la *Walkyrie* aux conditions différentes de la scène bruxelloise et à la nature particulière des chanteurs français. La mise en scène ne présente aucun développement fastueux. Le centre de gravité de cette mémorable représentation s'est trouvé dans l'orchestre et dans l'interprétation des chanteurs. Ceux-ci chantent les rôles wagnériens plus qu'on ne le fait en Allemagne. Néanmoins aucun d'eux ne dépasse la limite tracée par le plan général de l'œuvre. Une exécution aussi parfaite de style ne serait guère possible à Paris. Aussi doit-on savoir gré au théâtre de Bruxelles d'avoir donné une interprétation aussi soigneusement préparée, aussi brillamment réussie et pouvant servir de prototype aux Parisiens.

D'après la *Kœlnische Zeitung,* la traduction en vers rimés de M. Victor Wilder est faite plutôt pour les yeux que pour l'oreille. Voici, au surplus, une intéressante digression sur la manière dont Mlle Marguerite Martini a créé le rôle de Sieglinde.

L'interprétation de Sieglinde diffère de ce qu'elle est habituellement chez nous. En Allemagne, de même que pour Elsa et pour Elisabeth. elle a ce charme féminin tout particulier, résultant d'une extrême délicatesse de sentiments et d'une séduction qui s'ignore. La Sieglinde française est la femme martyrisée par la douleur d'un amour odieux, trouvant l'être aimé et qui, à bon droit, pour se venger d'une longue injustice et pour partager enfin la joie d'un véritable amour, trompe le mari qui lui est imposé. Chez nous, Sieglinde dont le cœur, malgré son union avec Hunding, n'a pas été défloré, se montre très virginale dans sa façon d'agir et de parler. L'autre est devenue femme. Au deuxième acte, l'accent principal a été logiquement reporté sur l'amour passionné craignant pour sa possession ; tandis qu'en Allemagne éclate le sentiment d'une honte, honte de la femme ayant conscience de sa faute. Il serait oiseux de discuter laquelle de ces deux conceptions est la vraie. Il nous semble que la version française, plus conforme à la femme française, paraît là-bas la plus naturelle. Tout ce que fait Sieglinde semble résulter d'un amour ardent et victorieux, et de la haine contre son époux. L'abandon de son être se lit dans le regard qu'elle lance à Siegmund, à l'homme aimé. Lorsqu'elle présente à son mari le breuvage nocturne, une joie maligne éclate sur son visage ; quand elle attire l'attention de Siegmund sur l'épée victorieuse enfoncée dans le frêne, tout son corps penché en avant, avec la main tendue vers la poignée scintillante, n'est que l'indication irrésistible d'un moyen de délivrance : « Là est ton salut ! » Si cette attitude était peinte, on pourrait dire que Wiertz en est l'auteur...

Il a été fait deux parodies de la *Walkyrie*. La première, jouée au théâtre de l'Alcazar, est intitulée : « *la Petite Valkyrie,* bouffonnerie illyrique en un acte et pas mal de nuages, paroles de Malpertuis, musique arrangée par M. Lagye ». Le principal personnage est Jef Vanderbruggen (traduction flamande du nom de Joseph Dupont).

M. Théo Hannon est l'auteur de la « *Valkyrigole,* parodie éclair, » brochure de 31 pages (1), dédiée A. Victor Wilder « tout naturellement ! », éditée « aux îles Amazones » et en vente « chez tous les maquignons ». Les personnages s'appellent Singe-Mou, Si-Dinde, Pouding, Veau-Blanc, Sisca, Brune-Mie et les « Valkyrient » ou « Valkypleurent » portent des noms comme ceux-ci : Guérite, Fort-Dinde, Mal-Trotte, Chair-Laide, Vieille-Figue, Scie-Brune, Grimberghe, Gross-Feisse. Personnages accessoires : « Physiciens, artificiers, chimistes, artilleurs, pyrotechniciens, personnages muets — et sourds — mais indispensables à la mise en pratique de la théorie wagnervante », etc.

Dans la construction de ses vers, M. Hannon a largement usé de l'allitération. On en jugera par l'extrait ci-joint de la *Valkyrigole :*

BRUNE-MIE (à VEAU-BLANC)

Papa, vas-tu grandir cette grande vie, dis?

VEAU-BLANC

Tu m'as, en me servant, desservi. Je maudis
Ton esprit, qui, restant à mon ordre infidèle,
A ma volonté sut...

BRUNE-MIE

Parle ! fis-je fi d'elle?

---

(1) Bruxelles, impimerie A. Lefèvre.

VEAU-BLANC

Dilemme wagnérien !

BRUNE-MIE

Dilemme ? Connais pas.
Ni Noël, ni Chapsal n'eurent pour moi d'appas...
Sisca t'avait dicté cette sentence inique,
Entre vous, dès longtemps, je croyais tout fini. Que
Dire encore ?...

La *Valkyrigole* valut à M. Théo Hannon une très verte réprimande de l'*Art moderne*, qui, par la plume de M. Edmond Picard, se fit le champion de la morale outragée. L'article débute ainsi (1) :

A feu Théodore Hannon,

Ce n'est pas vous, n'est-ce pas, mon cher Hannon, vous l'auteur de cette éblouissante fantaisie poético-érotique : les *Rimes de Joie*, ce n'est pas vous, ce n'est pas même votre ombre qui, après *Bruxelles-Attractions*, rapetassage de vieilles chaussures parisiennes, avez écrit cette petite malpropreté, déposée au pied d'un chef-d'œuvre : la *Valkyrigole*, où l'on trouve, en guise de noyaux de cerise, ces déformations gâteuses qui ne sont même plus les calembourgs, drôles parfois, en lesquels vous vous affaissiez depuis quelque temps...

M. Hannon répondit (2), sur un mode bouffon, légèrement forcé, par des piqûres d'épingle auxquelles M. Picard riposta :

Mon pauvre Hannon !... Quelle réponse à une critique littéraire ! Comme vous voilà irrité ! Vous bisquez, et qui pis est, vous le laissez voir. Aurais-je touché plus juste

(1) *Art moderne*, 27 mars 1887.
(2) *Art moderne*, 3 avril

que je ne croyais, plus fort que je ne souhaitais? Feu Hannon! C'était donc bien cruel? Pourvu que l'expression ne reste pas...

Tout ce cliquetis de belles phrases, entre journalistes, formait un singulier contraste avec ce qui se passait journellement au théâtre de la Monnaie. Là, des gens, accourus en grand nombre de tous les points de la Belgique et de l'étranger (1), écoutaient la *Walkyrie* dans un recueillement religieux, si l'on peut ainsi parler. A voir cette salle plongée dans une demi-obscurité et ces assistants immobiles, on se serait cru transporté dans un sanctuaire au moment où va s'accomplir quelque grand mystère.

On vit se reproduire à chaque représentation les mêmes phénomènes, avec la même fureur d'enthousiasme éclatant à la fin du premier et du troisième actes. Insensiblement le spectacle finit moins tard, ne dépassant pas onze heures et demie. Des variantes s'introduisirent aussi dans le jeu des interprètes. Hunding ne tombait jamais deux fois de même sous la lance de Wotan. Mlle Litvinne, légèrement souffrante, au début, économisait ses « Hoïotoho! » selon qu'elle était bien ou mal disposée. On lui avait fait remarquer que les bijoux modernes n'étaient pas de mode dans l'Olympe scandinave. A la huitième représentation, la belle Brünnhilde se décida à faire le sacrifice de ses dormeuses et de son bracelet.

---

(1) Une quarantaine de places avaient été retenues, de Paris, pour la sixième représentation. Il y en avait eu vingt-huit à la quatrième. Un journal parisien annonça que le prince de Sagan avait eu l'idée de faire jouer la *Walkyrie* à Paris.

A la cinquième représentation, Mlle Van Besten, l'une des Walkyries, remplaça au pied levé Mlle Balensi indisposée. A la dernière, clôturant la saison, distribution solennelle à tous les interprètes, indépendamment des fleurs obligées, de la partition de *Siegfried* avec dédicace suivie de nombreuses signatures (1). Quelques jours après, dans un salon artiste, remise à M. Léon Jehin, du *Richard Wagner*, de M. Adolphe Jullien, en témoignage de reconnaissance pour les soins donnés aux études de la *Walkyrie*.

Le succès artistique de la *Walkyrie,* se doublant d'un succès d'argent, il ne faut pas s'étonner que MM. Dupont et Lapissida aient songé un moment à monter les quatre parties de l'*Anneau du Nibelung*. Les vingt-trois représentations données du 9 mars au 4 mai produisirent le chiffre de 97,881 francs (2), soit une moyenne de 4,256 francs par représentation. L'*Art moderne* cite quelques recettes d'autres ouvrages représentés dans le même temps au théâtre de la Monnaie. *Lakmé* (10 mars), n'a fait entrer que 906 fr. 25 dans la caisse du théâtre. Le 19, la seconde représentation d'une reprise de la *Muette* a rapporté 506 fr. 50. La représentation du 25 a produit 424 fr. 75, on jouait les *Rendez-vous bourgeois,* le *Lion amoureux* et l'*Amour médecin! — Mireille*, a fait, le 29, une recette de 971 francs, etc.

Vingt-trois représentations, sur une scène de langue française, de l'un de ces drames que Wagner lui-même renonçait de parti pris à voir

---

(1) La liste en a été publiée dans l'*Art moderne* du 1er mai 1887.

(2) Maximum : 5,878 fr. 50 ; minimum : 3,289 fr. 25.

entrer jamais dans le répertoire d'opéra, cela nous paraît tout naturel aujourd'hui. Mais interrogez l'un de ceux qui, en 1876, firent le voyage de Bayreuth, pour savoir si l'on croyait, à ce moment, qu'un tel événement pût jamais se produire. M. Charles Tardieu vous répondra que, « la Tétralogie wagnérienne impliquant la suppression de l'abonné, et la suppression de la claque, même gratuite, pour l'introduire dans nos théâtres, il faudrait, dans les goûts du public, une révolution qui s'opérera peut-être un jour, mais qui n'est pas encore faite, tant s'en faut (1). »

Il est vrai que M. Tardieu entend parler de l'*Anneau du Nibelung* dans l'intégrité de ses quatre journées, et que nous sommes encore loin de compte, l'abonné subsistant toujours, la claque ayant fait, depuis la saison dernière, sa réapparition au théâtre de la Monnaie, et la Walkyrie étant demeurée seule, jusqu'à présent, dans le cercle de feu où le fort ténor engagé par MM. Stoumon et Calabresi doit aller prochainement la réveiller.

(1) Lettres de Bayreuth.

EN ATTENDANT « SIEGFRIED »

On pourrait clore ici la relation des faits qui signalent la période d'initiation dont nous avons essayé de rappeler les différentes phases. Avec la *Walkyrie,* le dernier obstacle est franchi; le wagnérisme triomphe et le nombre de ses prosélytes défie absolument tous les calculs. Il n'y a plus aucune bravoure à passer pour un wagnérien; il est courageux, au contraire, d'affirmer bien haut qu'on ne l'est pas; c'est un moyen comme un autre de se faire remarquer. On en voit qui s'obstinent à ne point se rendre à l'évidence et pour qui le succès des œuvres de Wagner n'est que le fait d'une coterie. A ces exceptions près, on a le spectacle,— désolant pour quelques-uns, — de voir, la masse reconnaître le dieu de Bayreuth. Les foules s'émeuvent et proclament le nom de Wagner. Le *Lied* du Printemps

pénètre au sein des familles, où l'on joue à deux et à quatre mains des Chevauchées sur tous les tons. Des gens qui, hier encore, vous traitaient amicalement d'insensé, parce que vous aviez la faiblesse de préférer *Lohengrin* aux *Noces de Jeannette,* déclarent aujourd'hui que Mozart n'était qu'un enfant et Rossini un cuistre. C'est un renversement des choses qui donne à réfléchir aux anciens zélateurs du wagnérisme. Ecoutez l'un d'eux épancher ses doléances :

C'est vexant.

J'espérais saisir l'une ou l'autre des occasions courantes pour abjurer le wagnérisme.

Entre nous, j'ai assez de ce culte. Les pontifes d'une part, la tourbe grossissante des fanatiques de l'autre, me l'ont abîmé encore.

Je déteste les religions surtout à cause de la bêtise de leurs adeptes. Et l'église wagnérienne en est arrivée à cette période triomphante qui attire vraiment trop de monde dans le giron. Cela se mêle.

Le même phénomène s'est produit pour le christianisme. Au temps de saint Paul, c'était encore un plaisir d'appartenir à cette secte d'originaux. Mais, tout de suite, l'affaire se gâta, les nations ayant été par trop enseignées. Puis, lorsqu'on en vint à baptiser les catéchumènes par tas, comme on parque les moutons le long de la Lice, à Arles, les jours de foire, ce fut réglé : il n'y eut plus moyen, pour des gens un peu propres, d'entrer en pareille société.

Nous n'en sommes pas là dans la religion de Bayreuth, mais il est facile de marquer l'époque où nous y arriverons. Les derniers symptômes sont effrayants; ils ont permis d'établir le compte exact de ce qui reste à l'opposition : je constate que le procédé du tas est d'une application prochaine, les sujets ne méritant plus guère que l'on s'occupe de leur personne; la collectivité leur suffit.

Il y a bien encore Comettant et Heugel, — le *Siècle* et le *Ménestrel*, — qui représentent quelque chose dans l'anti-wagnérisme; mais ce quelque chose est la bouffonnerie, et encore elle a un côté désolant, à cause du gniafisme dont elle est doublée.

L'auteur de ces lignes ne croit cependant pas que l'abjuration soit réalisable en présence des manifestations suscitées à Paris, par la première et unique représentation de *Lohengrin :* « Il me faudrait, dit M. Dommartin, sous prétexte d'échapper à certains contacts déplaisants, me ranger du parti dont le *Ménestrel* est, à cette heure, le représentant le plus autorisé, — et le plus spirituel, y compris M. Gustave Rivet du *Voltaire.* »

Cette affaire *Lohengrin*, qui servit de prélude à l'épopée boulangiste et dont l'extraordinaire publicité dans les journaux parisiens atteste le curieux retentissement, n'eût pas le moindre effet en Belgique. Les rieurs seuls y trouvèrent quelque profit. Et ceux-là n'avaient pas attendu le 3 mai 1887 pour en faire des gorges chaudes. A l'occasion d'un article de Mme Adam paru, en janvier 1886, dans le *Figaro* (il était question, à cette époque, de monter *Lohengrin* chez M. Carvalho), M. Dommartin répondait à l' « ex-nymphe de l'opportunisme, représentant au féminin de ce que M. Paul Déroulède représente au masculin » :

Chère Madame, il est permis à tout le monde d'être réfractaire à la musique wagnérienne, et nous ne voyons pas la nécessité de dissimuler cette légère faiblesse en collant dessus la cocarde nationale avec le timbre sec de la *Ligue des Patriotes.*

Si le hasard vous avait fait l'âme accessible au grand art de Wagner, si les sublimités musicales de *Tristan*, de *Parsifal*, de *Lohengrin* pouvaient vous toucher comme elles nous touchent, nous serions forcé d'admirer en vous un sentiment national assez élevé pour vous faire sacrifier Wagner sur l'autel de la patrie. Mais vous ne sacrifiez rien. Dès lors, souffrez que nous vous considérions avec une pitié légèrement égayée.

Cette polémique antiwagnérienne, où l'*Indépendance* ne trouvait que protectionnisme sous couvert de patriotisme, eut une suite le jour où M. Lamoureux s'avisa de donner *Lohengrin* à l'Eden-Théâtre. Au *Ménestrel*, qui demandait l'interdiction des représentations dans l'intérêt de la paix publique, le journal précité ripostait carrément :

Que dites-vous de ce « langage d'apaisement et de conciliation ? » Le péril wagnérien ! Le chevalier au cygne menaçant la France dans « son existence ! » Voilà, certes, des inventions inattendues. *Lohengrin* dût-il être sifflé en 1887 comme le *Tannhæuser* en 1861, un échange de notes diplomatiques nous paraît peu probable. La seule chose à craindre, c'est la suppression de tout échange de notes musicales entre la France et l'Allemagne.

Et M. Dommartin insinuait gaiement (*Chronique*, 25 avril 1887), que l'incident Schnæbelé n'était qu'un coup monté par le groupe des musiciens de l'Institut en vue de faire rater *Lohengrin*.

Stimulés par l'excellent résultat de la *Walkyrie*, MM. Dupont et Lapissida songeaient, sans perdre de temps, aux préparatifs à faire pour monter *Siegfried*, qu'ils annonçaient pour le début de la saison suivante. Dès le mois de juin 1887, on les trouve tous deux à Dresde assistant à une exécu-

tion intégrale de l'*Anneau du Nibelung*. Ils vont ensuite à Berlin et à Francfort, où ils entendent la *Sauvage apprivoisée,* de Goetz, qu'ils ont également l'intention de donner à la Monnaie avec la *Gioconda* de Ponchielli, les *Pêcheurs de perles* de Bizet, etc., etc.

La traduction de *Siegfried,* par M. Victor Wilder, est terminée, et les chanteurs du théâtre ont entre les mains les épreuves de la partition française. Surviennent M. Benjamin Godard et son *Jocelyn,* qui doit passer immédiatement après *Gioconda*. Wagner est remis à janvier 1888. La difficulté est de trouver un ténor pour le rôle de Siegfried. On parle vaguement de M. Van Dyck. La direction hésite, en prend un autre, qui disparaît après une représentation, et, sur ces entrefaites, M. Van Dyck est engagé à Vienne. *Siegfried* est remis à février. *Gioconda* obtient un four. Mme Caron fait admettre *Jocelyn*. Février se passe. Il est trop tard pour penser à *Siegfried;* même sans ténor! Les directeurs projettent, à tout hasard, une reprise des *Maîtres Chanteurs*. Ce projet est abandonné, et la saison finit sans l'un ni l'autre. « On attendait *Siegfried,* dit un journal, on a eu *Gioconda* et *Jocelyn :* la compensation n'a pas paru suffisante. »

Pour le répertoire de 1888-1889, il est arrêté que la *Richilde* de M. E. Mathieu et *Siegfried* passeront dans le courant de l'hiver, et, durant toute cette saison, les mêmes remises succèdent aux mêmes tâtonnements. On promet toujours *Siegfried,* mais on oublie qu'il faut un ténor capable de chanter le rôle. Il y a, pour distraire les impatients, des pourparlers avec Bayreuth, au sujet de l'autorisation à donner par Mme Cosima Wagner à

l'emploi du texte français de M. Wilder. Finalement, grâce au coup de théâtre qui enlève à MM. Dupont et Lapissida le direction de la Monnaie, la question *Siegfried* est résolue jusqu'à nouvel ordre.

En récapitulant les hauts faits de la direction tombée, nous trouvons encore à son actif la reprise de la *Walkyrie* (1) (30 septembre 1887); celle des *Maîtres Chanteurs* (22 octobre 1888); une nouvelle reprise de la *Walkyrie* pour Mme Materna (2 avril 1888) et celle de *Lohengrin,* avec Mme Caron (26 avril 1889). Remarquons, à ce propos, que l'hiver 1888-1889 a vu représenter trois ouvrages de Wagner, ce qui n'était jamais arrivé, en une même saison, au théâtre de la Monnaie (2).

La *Walkyrie* nous ramène l'un des prophètes du wagnérisme :

Les directeurs de la Monnaie, dit M. Gustave Frédérix (3), devaient être pressés de remonter une pièce qui s'était maintenue jusqu'au dernier jour à un invariable et bienfaisant maximum, et qui possède, outre ses grosses recettes, un avantage tout spécial. Ce précieux avantage consiste en ceci : que tous les artistes jouant et chantant les rôles de Wagner deviennent, pour les wagnériens zélés,

---

(1) A cette reprise M. Vinche chante le rôle de Hunding et Mlle Van Besten celui de Fricka. Le rôle de Siegmund a été repris, en novembre, par M. Duzas. Les Walkyries sont en partie renouvelées avec Mlles Haussmann, Fernèze, Maréchal, Raphaèla, Rollier et Mme Flon-Botman.

(2) Les représentations de *Fidelio* ajoutent encore à l'intérêt artistique de cette saison théâtrale. Traduite par M Antheunis et augmentée de récitatifs composés par M. Gevaert, l'œuvre de Beethoven a été donnée, pour la première fois, le 11 mars 1889. Mme Caron s'y est montrée très remarquable.

(3) *Indépendance belge*, 2 octobre 1887.

d'admirables artistes, indiscutables, indiscutés. Le résultat est d'importance au premier mois, au moment où on veut être fixé sur la valeur de la troupe. Ah ! tel ténor que Meyerbeer a perdu pouvait être sauvé par Wagner. Les wagnériens ardents sont comme tous les dévots qui honorent imperturbablement tous ceux qui ont fonction dans leur église. Un orchestre qui joue du Wagner est un excellent orchestre, des chanteurs qui chantent du Wagner sont d'excellents chanteurs. Il faut bien récompenser les participants à l'œuvre sainte et encourager de nouveaux chefs d'orchestre et chanteurs, friands de louanges, à se consacrer à une musique qui leur assure tout un groupe énergique d'admirateurs.

Il fallait ce brillant paradoxe pour, à l'aide d'un simple syllogisme, faire confirmer définitivement le « wagnérisme ardent » de M. Ed. Fétis, lui qui avait dit :

L'interprétation de la *Valkyrie* est digne d'une grande scène lyrique. M. Engel s'est élevé à une hauteur de talent qu'il n'avait pas encore atteinte dans le rôle de Siegmund, dont il a saisi et fait ressortir toutes les nuances fortes et délicates ; tour à tour tendre, passionné, énergique, allant par moments jusqu'au ton héroïque en se gardant de l'emphase, donnant à chaque phrase, quoi qu'il chante ou qu'il dise, sa juste valeur d'expression et joignant la vérité du geste à celle de l'accent. M. Seguin a déployé une vigueur soutenue dans le rôle de Wotan où faibliraient des voix moins solides que la sienne.

L'extrême distinction avec laquelle Mlle Martini a tenu le délicieux rôle de Sieglinde a été, en quelque sorte, une révélation, tant elle y a mis de charme, de simplicité, de grâce naturelle, d'émotion vraie, d'inflexions touchantes, d'élans chaleureux. La démarche, le geste, l'élégance de la ligne plastique, tout était remarquable dans cette incarnation de l'héroïne du drame de Wagner. Mlle Litvinne a

chanté vaillamment le rôle de la vaillante Brünnehilde composé de teintes éclatantes et de nuances douces qu'elle a indiquées avec intelligence. Mlle Balensi n'a qu'une scène ; mais elle s'en fait honneur...

L'orchestre, augmenté d'un certain nombre d'auxiliaires nouveaux, nécessaires pour donner un déploiement complet des richesses symphoniques prodiguées dans la *Valkyrie*, a été parfait à tous égards, parfait de vigueur, de délicatesse, d'observation de toutes les nuances et d'ensemble.

Les prétendus wagnériens, que M. Frédérix regarde par dessus l'épaule, n'ont pas dit autrement ni davantage. Il ne reste d'ailleurs rien à dire après un éloge aussi complet et aussi bien mérité. Après cela, M. Frédérix n'est pas bien persuadé que nous ayons le drame lyrique avec les personnages de Wagner ; il ne va pas, toutefois, jusqu'à dire avec M. Edmond Cattier : « Il faut bien nous contenter de Wagner, en attendant mieux (1). »

On a critiqué avec raison, dans cette reprise de la *Walkyrie*, l'abus des engins pyrotechniques. Emportés par leur zèle, les machinistes organisaient, pendant la symphonie finale, un véritable feu d'artifice, au milieu duquel Wotan faisait assez bien l'effet d'un diable de féerie.

La reprise des *Maîtres Chanteurs* (2) s'est ressentie des représentations de cet ouvrage à Bayreuth auxquelles MM. Dupont et Lapissida, accompa-

---

(1) *La Gazette*, 2 octobre 1887.

(2) Il ne reste de la distribution de 1885 que M. Seguin (Hans Sachs) ; les autres rôles sont dévolus à MM. Engel, Renaud, Gandubert, Gardoni, Rouyer, Isnardon, Boon, etc ; Mlles Cagniart et Rocher. — La représentation du 15 décembre a été honorée de la présence du roi des Belges.

gnés de MM. Engel et Renaud, s'étaient empressés d'assister. On a remarqué surtout le jeu de ce dernier, qui, dans le rôle de Beckmesser, s'est rapproché avec une fidélité très observée du prototype allemand. Cette excellente interprétation valut un grand succès à M. Renaud.

Les coupures qui déparaient l'œuvre, en 1885, ont été, en grande partie, évitées. Au deuxième acte, Hans Sachs a chanté, de l'intérieur de son échoppe, le duo avec Eva. Enfin le décor final, où l'on voit Nuremberg dans le fond, a été renouvelé au grand profit de la vérité.

Certaine correspondance du *Ménestrel* et certain article de la *Gazette* provoquent une guerre de plume dont les lecteurs du *Guide musical* et du *Soir* sont seuls à marquer les coups. Traiter le sujet des *Maîtres Chanteurs* de « plat vaudeville », à qui cela peut-il faire du tort? Pas à Wagner, assurément, ni encore moins à son œuvre. La chose ne valait pas l'échange de vues peu courtois qui en fut la conséquence.

Les trois représentations de Mme Materna dans la *Walkyrie* (1) sont l'événement le plus considérable de la saison de 1888-1889. Le public a su faire la part de l'invraisemblance qui résultait de l'emploi des deux idiomes dans une œuvre ayant la prétention de ne choquer aucune susceptibilité, et il a applaudi avec enthousiasme la grande artiste qui lui ramenait intactes les traditions du maître (2).

---

(1) Nouveaux changements dans la distribution : Mlle Cagniart chante le rôle de Sieglinde, Mlle Rocher celui de Fricka.

(2) La recette totale de ces trois représentations s'élève à 27,005 fr. 50, avec prix doublés.

Mme Caron a retrouvé dans *Lohengrin* (1) les accents qui conviennent à sa nature. « Elle apporte au rôle d'Elsa, dit le *Guide musical,* ses belles facultés de tragédienne, la noblesse de ses attitudes, l'expression tendre et pathétique de son jeu, les belles nuances de son organe chaleureux et vibrant. La musique de *Lohengrin* n'a pas ces élans soudains favorables au talent nerveux de Mme Caron. Peut-être celui d'Yseult lui siérait-il mieux ; l'expérience est de celles qu'on souhaiterait de faire. La noble artiste est néanmoins entrée aussi avant qu'il est possible dans l'esprit du personnage. »

Lohengrin n'a pu être donné que cinq fois, du 26 avril au 4 mai, date de la clôture. La moyenne des recettes est de 4,341 fr. 95.

On ne saurait passer sous silence les représentations que sont venus donner, au mois de juin 1888, les comédiens du duc de Saxe-Meiningen, avec tout le matériel de leur théâtre. Diversement appréciées, ces représentations n'en ont pas moins révélé un art scénique ayant une frappante analogie avec celui dont Richard Wagner a fait le point de mire de son esthétique théâtrale. L'admirable discipline qui règne dans l'organisation du théâtre de Meiningen, l'abnégation de son personnel et son intelligence a pénétrer le caractère des personnages, les raffinements de mise en scène, la curieuse perfection de l'ensemble, l'art de grouper les masses, le souci constant de renforcer l'illusion, tout marque un progrès qui fait paraître mesquines

---

(1) Distribution : MM. Duzas (ensuite Engel), Seguin, Gardoni, Renaud ; Mmes Caron et Durand-Ulbach.

et primitives nos représentations d'opéra. Avec cela, un répertoire d'œuvres choisies dans ce que Shakespeare et Schiller ont imaginé de plus émouvant ou de plus pittoresque, et l'on conçoit que les *Meininger* n'aient pas été du goût de tout le monde. L'ignorance de la langue et, par conséquent, le défaut d'aptitude à saisir les nuances de l'expression, ont fait commettre plus d'une bévue à l'endroit des acteurs de la troupe saxonne. Mais il est resté de l'ensemble des qualités qui caractérisent le théâtre de Meiningen une impression profonde et durable. Le projet de théâtre libre à Paris, élaboré par M. Antoine, est une des conséquences de l'art des *Meininger*. Le théâtre de la Monnaie profita de quelques-unes de leurs innovations jusqu'au départ de MM. Dupont et Lapissida (1).

MM. Stoumon et Calabresi, concessionnaires du théâtre de la Monnaie depuis la saison 1889-1890, ont repris le projet de monter *Siegfried* et engagé un chef d'orchestre spécial, — M. Franz Servais, — pour diriger les œuvres de Wagner. La première année de leur gestion n'est marquée, au point de vue du sujet qui nous occupe, que par la reprise du *Vaisseau fantôme* (20 mars) effectuée dans des conditions assez défavorables, après des remises et des interruptions qui ont nui à la marche des

(1) Ces représentations des *Meininger* ont appelé l'attention sur l'état de la mise en scène. M Jules Brunfaut a publié dans l'*Emulation* un travail intitulé *l'Archéologie au théâtre*, mettant à nu les imperfections et les erreurs commises par nos décorateurs. Il a paru, en outre, une brochure : *la Mise en scène au théâtre*, notes critiques par un abonné au théâtre royal de la Monnaie (Bruxelles, J Lebègue et Cie, 1889), renfermant, entre autres, des observations judicieuses sur les représentations de la *Walkyrie*.

études (1). L'interprétation a laissé à désirer sous certains rapports, et, sauf M. Renaud, qui a donné un grand relief au rôle du Hollandais, les autres artistes (2) ne se sont pas élevés au-dessus d'une honnête moyenne. L'orchestre s'est signalé dans l'exécution de l'ouverture et par une discrétion marquée dans l'accompagnement des voix.

Il n'est plus temps de s'attarder aux circonstances qui entourent cet événement musical, encore trop rapproché de nous. L'avis des journaux est cependant curieux à noter dans l'unanimité du jugement qu'ils portent sur une œuvre où la transition entre le passé et l'avenir du drame lyrique s'accuse de la façon la plus intéressante. Tous le relèvent et font exactement la part des choses :

Œuvre de jeunesse, fruste et rayonnante, dit M. Lucien Solvay (le *Soir)*, où le génie éclate et fait craquer la frêle écorce où elle s'est enfermée (M. Solvay en veut décidément aux poèmes de Wagner), grandissant la mince fable qui a servi de conte au compositeur et s'imposant quand même, avec une force à laquelle on voudrait en vain résister.

Ecoutez M. Edmond Cattier *(la Gazette),* dont l'article est vibrant d'un chaud lyrisme :

Wagner a fait chanter, depuis qu'il écrivit le *Vaisseau fantôme*, la vie bourdonnante des forêts, les ardeurs du printemps, le cours majestueux du vieux fleuve des légendes, le feu qui pétille, les palais du ciel, le sentiment des mythologies germaniques et le mysticisme chevale-

(1) Toute l'activité du théâtre fut donnée à la *Salammbô* de M. Ernest Reyer, que Bruxelles, suivant d'heureux précédents, enlevait à Paris.

(2) MM. Bourgeois, Delmas, Isouard, Mme Fierens.

resque du moyen âge. Ici, son héroïne, son grand premier rôle, c'est la mer. Non la mer bleue, caressante et perfide du Midi, mais la mer tumultueuse, bourrue, grise et brune des régions froides, celle qui mugit sous les brumes, se creuse dans les gouffres, celle qui se brise contre les falaises ou qui mange incessamment les plages basses : la mer aux légendes sinistres, où des visions noires surgissent au milieu des flots démontés, la mer entrevue par Edgard Poë dans les *Histoires extraordinaires* et les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Il l'a écoutée et comprise, et son orchestre répète ce qu'elle lui a dit. Tout cet opéra est jeté sur un fond de tempête qui s'éloigne, se rapproche, mais qu'on sent toujours là.

Pour M. Eekhoud *(Etoile belge)*, « cette œuvre écrite sous l'influence non seulement de Weber, mais encore des maîtres de l'opéra italien, paraît bien plus neuve que beaucoup d'œuvres lyriques de composition toute récente lancées au théâtre de la Monnaie ».

Et pour en finir avec ce sujet, laissons M. Edouard Fétis assigner au *Vaisseau fantôme* la place qu'il occupe dans l'œuvre de Wagner, et rendons hommage à cet esprit d'élite parvenu graduellement à se dépouiller « du vieil homme » et à s'élever à la hauteur objective du vrai critique d'art :

Certes, la partition du *Vaisseau fantôme* est une œuvre imparfaite, à une grande, à une immense distance de celles qu'à produites le maître, lorsqu'il a été en possession de ses facultés de conception et de sa science des combinaisons techniques ; certes, elle est impuissante à faire éprouver les fortes impressions qu'on ressent à l'audition des pages écrites dans la pleine maturité de son génie ; mais elle intéresse, comme font les productions des peintres antérieures à la période brillante de leur carrière.

Si du théâtre l'on passe aux concerts, on voit le conservatoire de Bruxelles solliciter l'attention publique par deux exécutions de *Eine Faust Ouverture* (7 février 1886, 4 mars 1888), de l'ouverture du *Vaisseau fantôme* (7 février 1886, 3 avril 1887), de l'ouverture de *Tannhœuser* (4 mars 1888, 17 mars 1889), et de *Siegfried Idyll* (4 mars 1888, 17 mars 1889). L'*Iphygénie en Aulide* de Gluck, avec le dénouement composé (d'après Euripide) par Richard Wagner, a été exécutée le 9 mars 1884 (1).

Les Concerts d'Hiver, créés par M. F. Servais, n'ont eu qu'une carrière éphémère. Après deux années d'existence, le public n'ayant pas répondu à l'attente du fondateur, il a fallu licencier le jeune orchestre qui donnait des espérances. On conservera le souvenir des trois mémorables concerts donnés avec le concours de Mme Materna (20 et 27 janvier, 28 avril 1889). Leur succès retentit jusqu'à Paris, où la grande cantatrice wagnérienne fut engagée ensuite, et conquit un regain de célébrité (2).

Nous ne retiendrons des Concerts populaires

---

(1) L'*Annuaire du conservatoire royal de musique de Bruxelles* (onzième volume, 1887), contient la traduction, faite par M. Emile Guilliaume, de l'important rapport présenté par Richard Wagner, en 1865, à Louis II de Bavière, sur la *fondation d'une école allemande de musique à Munich.*

Les douzième et treizième volumes renferment la traduction de l'écrit de Wagner intitulé : *Sur l'art de diriger l'orchestre* (1888 et 1889).

(2) M. Franz Servais a fait entendre les œuvres suivantes de Richard Wagner :

Ouvertures du *Vaisseau fantôme* (2 fois) de *Tannhæuser* et des *Maîtres Chanteurs;* Prélude de *Tristan et Yseult;* le *Venusberg* (3 fois); *Siegfried Idyll;* Marche funèbre de *Gœtterdæmmerung;* Huldigungsmarsch (3 fois); Kaisermarsch (2 fois); le charme du Vendredi-

que les fragments exécutés le 10 mai 1888 : *Siegfried* (scène de la forêt, chantée par M. Engel et par Mme Landouzy), et de *Gœtterdæmmerung* (chant des filles du Rhin, par Mmes Landouzy, Falize et Van Besten). Au concert du 9 mai 1889, eut lieu l'exécution du premier acte de *Siegfried* (MM. Engel, Gandubert et Seguin). Depuis lors, M. Joseph Dupont, mu par un sentiment de délicatesse, n'a pas voulu paraître à la tête de son orchestre au théâtre de la Monnaie. On doit à cet acte d'abnégation, digne d'exemple, le magnifique concert donné sous la direction de Hans Richter le 9 mai 1890. L'exécution de la cinquième symphonie de Beethoven ainsi que de morceaux de Wagner a profondément remué notre public en l'initiant à la véritable expression de ces œuvres magistrales.

L'année 1890, à laquelle correspond le vingt-cinquième anniversaire des Concerts populaires, a failli leur être fatale. Sans y réfléchir, nos édiles allaient sacrifier l'utile institution à des rancunes personnelles, lorsqu'un vote du conseil communal remit tout en place. Les Concerts populaires pourront fêter en paix ce quart de siècle durant lequel ils ont formé le goût et l'intelligence de milliers d'auditeurs !

En dehors de Bruxelles, le mouvement musical

Saint (2 fois); *Tannhæuser*, entr'acte et air d'Elisabeth (Mme Cornélis-Servais); *Vaisseau fantôme*, air du Hollandais (M. Blauwaert); *Maitres Chanteurs*, Preislied et scène du premier acte (M. Van Dyck); *Lohengrin*, adieux de Lohengrin (M. Van Dyck); *Tannhæuser*, air et prière d'Elisabeth (Mme Materna); *Tristan et Yseult*, scène finale (Mme Materna); *Gœtterdæmmerung*, scène finale (3 fois), (Mme Materna).

n'a cessé de s'étendre. Le conservatoire de Liége se distingue par l'éclectisme de ses programmes, où l'on voit figurer les œuvres de Wagner de la dernière manière (concert de février 1887) exécutées sous la direction de M. Théodore Radoux. Les Nouveaux Concerts, récemment fondés par M. Sylvain Dupuis, font une part très large à l'exécution de ces mêmes œuvres. A Verviers, c'est M. Louis Kefer qui organise un concert wagnérien dans lequel chaque fragment est précédé d'une exposition succincte du sujet par M. Catulle Mendès (avril 1887). A Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek, l'école de musique exécute, d'une façon remarquable, sous la direction de M. H. Warnots, le chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme* (1). *Lohengrin,* donné en allemand, à Anvers, le 4 novembre 1887, est représenté, pour la première fois en français, le 21 mars 1889 (MM. Duzas, Noté, Fabre, Frankin, Mme Martinon), sous la direction de M. De la Chaussée.

Le 9 avril 1888, a lieu, à Gand, la première de *Lohengrin,* version française de M. Victor Wilder (MM. Merrit, Bourgeois, Soum, Geoffroy, Mmes Laville-Ferminet et Rouvière). La saison 1889-1890 ramène une troupe allemande, qui joue à Gand les *Maîtres Chanteurs* (14 février 1890) et la *Walkyrie* (23 mars 1890). Ces représentations attirent la foule et obtiennent un réel succès.

L'année qui finit a vu paraître un important ouvrage de M. Maurice Kufferath : *Parsifal de*

(1) Signalons, à l'occasion du *Vaisseau fantôme,* l'apparition d'un nouvel organe théâtral, artistique et mondain : *l'Eventail,* dont le rédacteur musical, M. Henry Maubel, a signé des articles wagnériens dans la *Jeune Belgique* et dans la *Société nouvelle.*

Richard Wagner (1) (légende, drame, partition). Remontant aux sources où Wagner a puisé le sujet de *Parsifal*, étudiant la genèse de sa pensée et la suivant à travers l'élaboration longue et patiente de l'œuvre, l'auteur explique la filiation des légendes du Saint-Graal à travers les pays d'Europe. Chacun de ces pays apportant au récit qui en constitue le fond des particularités locales, indépendantes de la forme poétique, et cette conception collective unissant des races distinctes dans un même essor idéal, M. Kufferath en conclut très justement « que le protectionnisme poétique et l'ostracisme prononcé par un peuple à l'égard des productions artistiques d'un autre constituent le phénomène le plus attristant et le plus inexplicable qui soit ». L'analyse fort attachante du *Perceval*, de Chrétien de Troyes (2), celle du *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach précèdent l'étude du drame de Wagner, dont M. Kufferath explique ensuite la genèse, décrit l'exécution et dissèque la partition, le tout avec une compétence hautement établie par des travaux antérieurs (3).

---

(1) Paris, Fischbacher, 1890. — Il avait paru, en 1889, dans la Bibliothèque Gilon, une étude analytique de la vie et des œuvres de Richard Wagner, par M. F.-V Dwelshauwers. (Verviers, 11, Pont Saint-Laurent.) Ce volume, dédié à Hans Richter, contient des remarques sur les représentations de Bayreuth.

(2) M. Charles Potvin en a publié une édition complète d'après le manuscrit de Mons. (Publication de la Société des Bibliophiles de Mons, 1867.)

(3) Il a paru, au sujet de cet ouvrage, dans la *Fédération artistique*, une dissertation très étendue de M. Léopold Wallner, auteur d'un intéressant travail intitulé : *Scheibe et Lessing ou la Réforme de la symphonie théâtrale*.

Arrivé au terme de cette longue investigation, nous croyons pouvoir abandonner au lecteur le soin d'en tirer une conclusion raisonnable. Si nous avons cherché consciencieusement à recueillir jusqu'aux miettes de l'histoire du wagnérisme dans notre pays, c'est afin de montrer combien y sont nombreux ceux que l'art de Wagner a su séduire et émouvoir. Il demeure avéré que le public belge a toujours fait preuve de discernement et de sagesse, là où d'autres se sont décerné à eux-mêmes un brevet de légèreté : témoins le *Tannhæuser* à Paris et les *Maîtres Chanteurs* à Berlin. A de rares exceptions, la presse fut, en Belgique, l'auxiliaire du mouvement qui conduit à la rénovation théâtrale de Richard Wagner. De discussion il y en eut tout juste de quoi donner l'animation au succès, de quoi surexciter l'intérêt et empêcher que ce succès ne fût, comme tant d'autres, absolument éphémère. D'ailleurs, n'est-ce pas la destinée des œuvres de Wagner de ne point triompher sans péril, d'être vivement discutées, énergiquement défendues et, finalement, de confondre les partis dans une admiration commune ?

Les amateurs belges ont pu, sans arrière-pensée, donner libre cours à leurs prédilections. Elles n'ont été mêlées ni d'amers souvenirs, ni de mauvaises rancunes. Ils eurent, sous ce rapport, moins de mérite à professer le wagnérisme que les wagnériens de France.

Laisser supposer que les ouvrages de Wagner puissent, à un moment quelconque, remplacer tout le vieux répertoire serait insensé. Nul n'y a jamais songé. Le voulût-on, d'ailleurs, la chose serait impossible. Les œuvres de Wagner sont, de leur

nature, exceptionnelles ; elles exigent des conditions extraordinaires d'exécution, un milieu propice, un théâtre bien monté et des représentations peu fréquentes.

Obligé de recourir à l'étranger pour ses chanteurs, contraint par nécessité de suivre les fluctuations du genre lyrique parisien, le théâtre de la Monnaie a fait de grands efforts pour se créer une situation indépendante. Il y est parvenu, aidé par les circonstances, favorisé par l'effacement graduel de l'Opéra de Paris.

Mais qu'on ne s'y trompe point. Les nécessités qui dominent l'exploitation du théâtre de Bruxelles ne permettront jamais le plein essor d'un mouvement artistique sérieux et durable. Les changements périodiques dans la direction de ce théâtre, les renouvellements de personnel qui en sont la conséquence paralysent l'initiative et neutralisent sans cesse les progrès acquis.

Les directions nouvelles hésitent, on le conçoit, à monter les drames de Wagner, pour lesquels tout est à faire ou à refaire. Elles choisissent de préférence des ouvrages qui exigent moins de labeurs et d'expérience, pourvu qu'ils répondent au but financier de l'entreprise.

On ne peut cependant leur reprocher d'être indifférentes à la tendance qui s'affirme en faveur du répertoire wagnérien. Elles ont prouvé, tour à tour, qu'elles voulaient en tenir compte dans la mesure du possible. A peine arrivés, MM. Stoumon et Calabresi ont eu le souci de continuer l'œuvre de leurs devanciers. Ils veulent maintenir au théâtre de la Monnaie sa réputation justement acquise, donner *Siegfried* dans l'intégralité de sa

conception, avec tous les soins que commande l'exécution de ce chef-d'œuvre, et l'on doit espérer qu'ils y réussiront (1).

Quel que soit le résultat de cette nouvelle tentative, il n'en reste pas moins au théâtre de la Monnaie un passé suffisamment glorieux pour justifier le renom qu'il s'est fait à l'étranger. Ce renom, il le doit à plusieurs causes, dont la principale, nous croyons l'avoir démontré, est surtout due aux drames lyriques de Richard Wagner.

(15 décembre 1890.)

---

(1) On espère que *Siegfried* sera représenté du 27 décembre au 5 janvier, avec la distribution suivante :

Siegfried,	MM.	Lafarge.
Mime,		Isouard.
Le Voyageur,		Bouvet.
Alberich,		Badiali.
Fafner,		Verin.
Erda,	Mmes	Morelli.
Brünnhilde,		Langlois.
L'Oiseau.		Carrère.

FIN

APPENDICE

Lettre de Richard Wagner à Henry Vieuxtemps (1)

TRÈS CHER AMI,

Celui qui vous présente ces lignes est un jeune Polonais, pour lequel je m'intéresse particulièrement. Il a appris le violon par Helmesberger, à Vienne, et David, à Leipzig; et n'a d'autre désir que de trouver *un maître tel que vous*, pour se perfectionner dans son art, pour lequel je le juge plein de talent. En outre, ce jeune homme, fils d'une famille bureaucrate de la Gallicie, a été impliqué dans les affaires politiques de 1848 et 1849; il est actuellement réfugié et parfaitement renié et abandonné par son père, qui est bon impérialiste autrichien.

Si vous pouvez faire quelque chose pour aider mon protégé à ce qu'il arrive à son but, si ardemment désiré par le jeune malheureux, vous m'obligerez infiniment.

Quant à moi, il me va assez bien : *Je suis content de ne*

---

(1) Cette lettre, écrite en français par Wagner, est tirée de la biographie de Henry Vieuxtemps que vient d'achever M. Théodore Radoux pour l'*Annuaire de l'Académie royale de Belgique* (1891). Elle fait voir en quelle haute estime Wagner tenait l'illustre violoniste. Elle apporte un document nouveau et inédit à l'histoire du wagnérisme en Belgique.

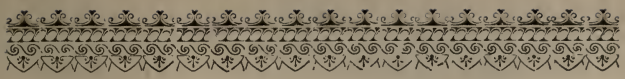
plus traîner mon art à la suite de sots courtisans et de pouvoir vivre pour lui sans moleste, bien dans un état modeste, mais libre.

Faites-moi le plaisir de me donner de vos nouvelles et rendez mes civilités bien empressées à Mme Vieuxtemps. Surtout, gardez-moi en bonne mémoire et soyez persuadé des sentiments plus qu'amicaux de votre tout dévoué

RICHARD WAGNER.

Zurich, 17 mai 1851.

(Suisse.)



THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE

TABLEAU DES OUVRAGES DE RICHARD WAGNER

AVEC DATES DES REPRÉSENTATIONS ET CHIFFRES DES RECETTES

(Les chiffres ne comprennent pas le montant de l'abonnement)

Direction VACHOT

22	mars	1870,	*Lohengrin* (première). .	Fr. 3,662	»	(1)
24	»	»	»	3,110	»	
26	»	»	»	2,694	»	
28	»	»	»	3,199	50	
31	»	»	»	3,199	»	
2	avril	»	»	2,248	25	
4	»	»	»	3,096	25	
7	»	»	»	2,766	50	
9	»	»	»	2,750	»	
11	»	»	»	2.725	»	
13	»	»	»	1,897	75	
18	»	»	»	4,639	»	
20	»	»	»	1,802	50	

(1) Prix des places. — Fauteuils d'orchestre, premières loges, balcon, loges de rez-de-chaussée, loges de second rang (face), au bureau : 5 francs; en location : 6 francs; parquet : 4 francs et 4 fr. 50. — Secondes loges de côté : 3 fr. 50 et 4 francs. — Parquet militaire, troisièmes, parterre : 2 francs et 2 fr. 50. — Amphithéâtre : 1 fr. 50 et 2 francs. — Quatrièmes : 1 franc. — Paradis : 0 fr. 50.

22	avril	1870,	*Lohengrin.*	Fr. 1,813 25	
24	»	»	»	2,921 50	
26	»	»	»	1,867 50	
28	»	»	»	2,304 25	
30	»	»	»	2,500 »	
1er	mai	»	»	2,541 75	
3	»	»	»	1.996 50	
5	»	»	»	2,156 »	
8	»	»	»	3.709 »	
14	avril	1871,	*Lohengrin* (reprise) . .	3,093 25	(1)
18	»	»	»	2,266 »	
20	»	»	»	1,490 »	
23	»	»	»	2,654 75	
25	»	»	»	3,911 75	
1er	mai	»	»	2,183 75	
3	»	»	»	2,514 50	
29	octob.	1871,	*Lohengrin* (reprise) . .	3.028 »	
1er	nov.	»	»	2,311 25	
30	»	»	»	815 50	
5	décem.	»	»	3,309 25	
21	»	»	»	574 75	
28	février	1872	»	1,286. »	
24	mars	»	»	2.030 50	
6	avril	»	*Le Vaisseau fantôme* (prem.)	4,120 50	
8	»	»	» . . .	2,245 75	
10	»	»	» . . .	1,861 »	
12	»	»	» . . .	1,369 »	
14	»	»	» . . .	1,949 25	
19	»	»	» . . .	1,623 »	
26	»	»	*Lohengrin*	1,204 »	

(1) Prix des places à partir de l'année théâtrale 1871-72. — Fauteuils d'orchestre, premières loges et baignoires, au bureau : 6 francs; en location : 7 francs. — Balcon, loges de second rang (face) : 5 francs et 6 francs. — Parquet : 4 francs et 4 fr. 50 (5 francs à partir de 1877-78). — Secondes loges de côté : 3 fr. 50 et 4 francs. — Parquet militaire : 2 francs et 2 fr. 50. — Troisièmes, parterre : 2 francs et 2 fr. 50. — Amphithéâtre : 1 fr. 50 et 2 francs. — Quatrièmes : 1 franc. — Paradis : 0 fr. 50.

Direction AVRILLON

20 février	1873,	*Tannhæuser*	(première)	Fr. 3,925 50	
22 »	»	»		3,042 25	
24 »	»	»			(1)
27 »	»	»		1.341 75	
1er mars	»	»		2,454 25	
3 »	»	»		3,414 75	
5 »	»	»		2,955 50	
7 »	»	»		3,863 50	
9 »	»	»		4,783 »	
12 »	»	»		2,982 25	
14 »	»	»		3,941 50	
16 »	»	»		3,223 »	
18 »	»	»		3,805 »	
20 »	»	»		1,862 75	
25 »	»	»		1,735 »	
5 avril	»	»	(Philharm.)	3,000 »	
7 »	»	»		1,515 »	
16 »	»	»		2.076 75	
27 »	»	»		2,537 25	

Direction CAMPO CASSO

15 décem.	1873,	*Tannhæuser*	(reprise)	2,829 50	
17 »	»	»		1,566 »	
19 »	»	»		1,041 »	
22 »	»	»		1,231 25	
15 janvier	1874	»		1,138 »	
19 février	»	»		2,010 50	
23 »	»	»		1,908 50	
5 mars	»	»	(représ. gala)	12,585 50	(2)
22 »	»	»		3,037 50	

(1) Le chiffre n'existe pas dans les archives du théâtre.
(2) Prix des places augmenté.

Direction STOUMON & CALABRESI

25 février	1878,	*Lohengrin*	(reprise) . .	Fr. 4,599 25	
1er mars	»	»	. . . . .	2,749 25	
11 »	»	»	. . . . .	3,168 75	
21 »	»	»	. . . . .	1,850 25	
8 avril	»	»	. . . . .	2,767 50	
10 »	»	»	. . . . .	1,644 50	
17 »	»	»	. . . . .	1,584 50	
22 »	»	»	. . . . .	3,579 25	
29 »	»	»	. . . . .	1,669 50	
30 avril	1879,	*Lohengrin*	(reprise) . .	2,832 »	
3 mai	»	»	. . . . .	1,896 25	
30 décem.	1879,	*Lohengrin*	(reprise) . .	3,514 50	
2 janvier	1880	»	. . . . .	2,567 25	
7 »	»	»	. . . . .	2,640 25	
15 »	»	»	. . . . .	1,289 »	
27 »	»	»	. . . . .	1,840 50	
24 février	»	»	(Mme Albani)	7,925 50	(1)
23 janvier	1883,	*Rheingold.*	. . . . .	11,091 »	(1)
24 »	»	*Die Walküre.*	. . . . .	12,373 »	(1)
26 »	»	*Siegfried*	. . . . .	11,076 »	(1)
27 »	»	*Gœtterdæmmerung*	. . .	11,471 50	(1)
30 »	»	*Die Walküre.*	. . . . .	9,284 50	(1)
1er février	»	*Gœtterdæmmerung*	. . .	6,369 »	(1)
7 mars	1885,	*Les Maîtres Chanteurs*	(première)	4,470 25	
9 »	»	»	. .	4,650 25	
11 »	»	»	. .	3,671 »	
13 »	»	»	. .	3,556 25	
17 »	»	»	. .	3,824 »	
19 »	»	»	. .	3,137 »	
21 »	»	»	. .	3,214 »	
23 »	»	»	. .	2,315 »	
30 »	»	»	. .	3,899 75	

(1) Prix des places augmenté (voir page 188).

1er	avril	1885,	*Les Maitres Chanteurs*. .	Fr.	2,141 25
6	»	»	» . .		4,441 75
13	»	»	» . .		3,377 50
16	»	»	» . .		2,760 75
22	»	»	» . .		3,142 »
27	»	»	» . .		2,519 25
30	»	»	» . .		3,245 75

Direction DUPONT & LAPISSIDA

9	mars	1887,	*La Walkyrie* (première) .		4,478 25
11	»	»	»		5,214 50
14	»	»	»		3,885 25
16	»	»	»		4,834 75
18	»	»	»		3,289 25
21	»	»	»		4,616 50
23	»	»	»		3,653 25
28	»	»	»		5,186 »
30	»	»	»		4,055 »
1er	avril	»	»		3,365 75
4	»	»	»		4,144 50
6	»	»	»		3,801 25
11	»	»	»		5,878 50
13	»	»	»		4,298 75
15	»	»	»		4,179 75
18	»	»	»		4,755 75
20	»	»	»		3,463 75
22	»	»	»		3,422 »
25	»	»	»		3,597 »
27	»	»	»		3,754 75
29	»	»	»		3,912 75
2	mai	»	»		5,449 »
4	»	»	»		4,644 75
30	sept.	1887,	*La Walkyrie* (reprise) . .		3,533 25
5	octob.	»	»		2,745 50
15	»	»	»		2,281 25
18	novem.	»	»		2,504 50
15	janv.	1888	»		4,694 75

25 janv. 1887,	*La Walkyrie*	. . . . .	Fr.	2,959	»
5 février »	»	. . . . .		3,165	»
13 » »	»	. . . . .		2,857	75
26 » »	»	. . . . .		1,994	25
3 avril »	»	. . . . .		2,354	»
9 mai »	»	(1er acte). .		4,333	50
22 octob. 1888,	*Les Maîtres Chanteurs* (reprise)			3.500	»
24 » »	»	. .		2.126	25
29 » »	»	. .		2,730	75
31 » »	»	. .		1,801	»
7 novem. »	»	. .		2,421	25
14 » »	»	. .		2,603	25
21 » »	»	. .		1,619	25
7 décem. »	»	. .		2,440	»
15 » »	»	(Grande-Harm.)		3,500	»
25 janv. 1889	»	. .		2,141	75
12 mars »	»	. .		1,976	75
2 avril »	*La Walkyrie* (reprse, Mme Materna)			9,811	» (1)
5 » »	»	»		10,010	50 (1)
9 » »	»	»		7,184	» (1)
26 » »	*Lohengrin* (reprise, Mme Caron)			4,040	75
28 » »	»	»		5,249	50
30 » »	»	»		3,565	50
2 mai »	»	»		4,595	50
4 » »	»	»		4,258	50

Direction STOUMON & CALABRESI

20 mars 1890,	*Le Vaisseau fantôme* (reprise)			3,332	50
25 » »	»	. . .		2,719	75
29 » »	»	. . .		2.036	»
1er avril »	»	. . .		1,391	»
10 » »	»	. . .		2,493	»
13 » »	»	. . .		2,536	»
22 » »	»	. . .		1,905	75
26 » »	»	. . .		2,484	75

(1) Prix des places augmenté.

CONCERTS POPULAIRES

DE MUSIQUE CLASSIQUE

(Fondés en 1865)

TABLEAU DES ŒUVRES DE WAGNER

DIRECTION ADOLPHE SAMUEL

20 janvier	1867	—	Ouverture	de	*Tannhæuser.*
8 novembre	1868	—	»	des	*Maîtres Chanteurs* (1re exéc.).
17 janvier	1869	—	»	de	*Tannhæuser.*
14 mars	1869	—	Prélude	de	*Lohengrin.*
21 novembre	1869	—	Ouverture	du	*Vaisseau fantôme.*
6 février	1870	—	»	du	*Vaisseau fantôme.*
27 mars	1870	—	»	de	*Tannhæuser.*
22 janvier	1871	—	»	de	*Faust* (1re exécution .
5 février	1871	—	»	des	*Maitres Chanteurs.*
12 février	1871	—	»	de	*Tannhæuser.*
19 février	1871	—	»	du	*Vaisseau fantôme.*
5 mars	1871	—	»	du	*Vaisseau fantôme*
9 décembre	1871	—	»	des	*Maitres Chanteurs.*
7 janvier	1872	—	»	du	*Vaisseau fantôme.*
7 avril	1872	—	»	du	*Tannhæuser.*

DIRECTION HENRY VIEUXTEMPS

12 janvier 1873 — Ouverture de *Faust*.
23 février 1873 — Prélude de *Lohengrin*.

DIRECTION JOSEPH DUPONT

10 janvier 1875 — Ouverture des *Maîtres Chanteurs*.
23 janvier 1875 — » du *Vaisseau fantôme*.
14 mars 1875 — Transcription des *Maîtres Chanteurs* par Joseph Dupont.
19 décembre 1875 — Ouverture des *Maîtres Chanteurs*.
5 novembre 1876 — Le Venusberg de *Tannhæuser* (1re exécution).
10 décembre 1876 — » » (redemandé).
25 février 1877 — CONCERT WAGNER

1. Ouverture de *Tannhæuser*
2. *Romance* pour violon (1re exécution).
3. Prélude de *Lohengrin*.
4. Air du *Vaisseau fantôme* (le Hollandais).
5. Ouverture des *Maîtres Chanteurs*.
6. La Chevauchée des Walkyries (1re exécution).
7. Marche funèbre pour la mort de Siegfried (1re exécution).
8. Les adieux de Wotan (1re exécution).
9. Marche solennelle pour Philadelphie (1re exécution).

18 mars 1877 — Deuxième exécution du même concert.
L'air du *Vaisseau fantôme* est remplacé par l'introduction et l'air d'Elisabeth, *Tannhæuser* (2e acte); la marche de Philadelphie par l'ouverture de *Tannhæuser*.
8 avril 1877 — *Kaisermarsch*.
11 novembre 1877 — Ouverture des *Maîtres Chanteurs*.
17 février 1878 — CONCERT-WAGNER

1. Le Venusberg de *Tannhæuser*.
2. Prélude de *Tristan et Yseult* (1re exécut.).
3. *Preislied* des *Maîtres Chanteurs*, pour violon et orchestre (1re exécution).
4. Scène dans la forêt, de *Siegfried* (*Waldweben*) (1re exécution).
5. La Chevauchée des Walkyries.

16 février	1879	—	Ouverture des *Maîtres Chanteurs.*
30 mars	1879		Introduction du troisième acte des *Maîtres Chanteurs.*
			Ouverture du *Tannhæuser.*
4 janvier	1880	—	» de *Faust.*
25 janvier	1880	—	» des *Maîtres Chanteurs.*
26 décembre	1880	—	» du *Tannhæuser.*
9 janvier	1881	—	» du *Vaisseau fantôme.*
26 mars	1882	—	CONCERT-WAGNER

1. Ouverture du *Vaisseau fantôme.*
2. Romance de l'Etoile de *Tannhæuser.*
3. Prélude de *Tristan et Yseult.*
4. Chœur des messagers de la paix, de *Rienzi.*
5. Chevauchée des Walkyries.
6. Marche des nobles, de *Tannhæuser.*
7. Les adieux de Wotan
8. Marche funèbre pour la mort de Siegfried.
9. Introduction, défilé des métiers, valse et cortège des *Maîtres Chanteurs* (1re exécution).

18 février	1883	—	Ouverture des *Maîtres Chanteurs.*
8 avril	1883	—	CONCERT-WAGNER

1. Ouverture du *Vaisseau fantôme.*
2. Prière d'Elisabeth du *Tannhæuser.*
3. Prélude de *Lohengrin.*
4. Finale du premier acte de *Parsifal* (1re exécution).
5. Chevauchée des Walkyries.
6. Marche des nobles de *Tannhæuser.*
7. Prélude de *Tristan* et mort d'Yseult (1re exécution de la mort d'Yseult).
8. Marche funèbre pour la mort de Siegfried.
9. Fragments du troisième acte des *Maîtres Chanteurs : a)* défilé des corporations; *b)* concours.

20 avril 1884 — CONCERT-WAGNER

1. Introduction et scène finale de *Tristan et Yseult*.
2. Finale du premier acte de *Parsifal*.
3. Fragment du troisième acte de *Lohengrin*.
4. Marche funèbre pour la mort de Siegfried.
5. Fragments du troisième acte des *Maîtres Chanteurs : a)* l'atelier de Sachs ; *b)* défilé des corporations ; *c)* concours.

3 mai 1885 — CONCERT-WAGNER

1 Premier acte de la *Walkyrie* (1re exécution).
2. Fragments de *Parsifal* (1re exécution) : *a)* prélude ; *b)* scène du jardin enchanté ; *c)* le Vendredi-Saint.
3. Siegfried-Idyll (1re exécution).
4. La Chevauchée des Walkyries (avec les voix de femmes).

3 mai 1886 — CONCERT-WAGNER

1. Premier acte de *Tristan et Yseult* (1re exécution).
2 Entrée des dieux dans le Walhalla (*Rheingold*) (1re exécution).
3. Scène de la forêt, de *Siegfried* (Siegfried et l'Oiseau).
4. Chant des filles du Rhin de *Gotterdæmmerung*.
5. La Chevauchée des Walkyries.

5 mai 1887 — Finale du premier acte de *Parsifal*. Siegfried-Idyll. Introduction, défilé des métiers, valse et cortège des *Maîtres Chanteurs*.

8 janvier 1888 — Entrée des dieux dans le Walhalla (*Rheingold*).

10 mai	1888	Introduction, deuxième et troisième scènes du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*. Prélude de *Parsifal*. Scène de la forêt, de *Siegfried* (Siegfried et l'Oiseau). (1re excéution). Chant des filles du Rhin de *Gotterdæmmerung*. Marche funèbre pour la mort de Siegfried. Entrée des dieux dans le Walhalla (*Rheingold*).
24 février	1889	Scène de la forêt, de *Siegfried* (*Waldweben*). Prélude de Lohengrin. Le Venusberg de *Tannhæuser*. Entrée des dieux dans le Walhalla (*Rheingold*).
9 mai	1889	Premier acte de *Siegfried* (1re exécution). Ouverture des *Maitres Chanteurs*.

7 mai 1890 — CONCERT DIRIGÉ PAR HANS RICHTER

1. Ouverture des *Maitres Chanteurs*.
2. Prélude et scène finale de *Tristan et Yseult*.
3. Scène finale de la *Walkyrie*.
4. Chevauchée des Walkyries.
5. Prélude de *Parsifal*.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS IX

PROLÉGOMÈNES (1839-1860).

Richard Wagner à Paris; écrits; publicité en Belgique. — Ouverture de *Tannhæuser* à Paris. — Ch.-L. Hanssens et *Lohengrin*. — Fétis père; ses articles dans la *Revue* et *Gazette musicale de Paris*; sa *Biographie universelle des musiciens*. — Ouverture de *Tannhæuser* à Bruxelles. — Articles de MM. Jules Guilliaume et Adolphe Samuel dans la *Revue trimestrielle*. — Ouverture de *Tannhæuser* à Liége. — Première représentation de *Tannhæuser* à Anvers. — Le *Guide musical*. — Wagner à Londres. — Chœur des nobles de *Tannhæuser* à Bruxelles 1

RICHARD WAGNER A BRUXELLES (1860).

Exil. — Concerts à Paris. — *Uylenspiegel* et la *France musicale*. — Concerts dirigés par Wagner au théâtre de la Monnaie. — Programme. — Opinion favorable de la presse. — Succès artistique. — Entrevue de Wagner et de Fétis père. — *Tannhæuser* à Paris. 43

INTERLUDE (1860-1870).

Influence de l'échec de *Tannhæuser*. — Création des Concerts Populaires. — Lettres de Liszt et de Wagner au sujet de *Rienzi*. — Gustave Vaëz collaborateur de Wagner. — Léopold Ier wagnérien. — Ouverture des

Maîtres Chanteurs. — Peter Benoit et ses lettres sur la *Nouvelle Ecole musicale flamande.* — La musique de Wagner en province. — Transcription symphonique des *Maîtres Chanteurs* 74

LOHENGRIN (1870-1871).
Louis Brassin. — Hans Richter. — Première de *Lohengrin* à Bruxelles. — La représentation. — Les journaux. — Les résultats. — Fêtes de Weimar en l'honneur de Beethoven. — Wagner et M. Hasselmans. — *Eine Faust Ouverture.* — Transcription symphonique de *Lohengrin.* — Reprise de *Lohengrin* 94

LE VAISSEAU FANTÔME (1872).
Une lecture à Blankenberghe. — Faiblesse de l'exécution. — Insuccès. — *Rienzi* à Gand. 117

TANNHÆUSER (1873).
Wagner à Bayreuth. — Comité bruxellois des représentations de l'*Anneau du Nibelung.* — Wagner et M Jules Deswert. — Première de *Tannhæuser* à Bruxelles. — Les interprètes. — Mauvaise foi de l'*Art musical.* — Mlle Marie Battu. — *Rienzi* à Anvers. — Reprise de *Tannhæuser.* — Toujours l'*Art musical.* — La musique des guides. — Transcription du *Vaisseau fantôme* 123

A BAYREUTH (1873-1876).
Wagner à Cologue. — Le théâtre de Bayreuth. — Brassin aux répétitions de l'*Anneau du Nibelung.* — Les Belges à Bayreuth. — Curieuse rencontre. — Lettres de M. Charles Tardieu. — MM. Gustave Frédérix et Adolphe Jullien au sujet des représentations de Bayreuth. — Deux versions du toast de Wagner. — Un article phénoménal. — Soirée chez Wagner. 141

PÉRIODE TRANSITOIRE (1877-1882).
Concerts-Wagner. — Chevauchée des Walkyries. — Marche funèbre de *Gœtterdæmmerung.* — Adieux de Wotan. — *Romance* pour violon. — Marche solennelle de l'exposition de Philadelphie.—Appréciations bizarres. — Transcriptions de Brassin. — Appel aux Comités-Wagner. — Reprise de *Lohengrin.* — Prélude de *Tristan et Yseutt.* — *Preislied* des *Maîtres Chanteurs.* — Scène de la forêt de *Siegfried.* — Concert donné par la troupe

allemande de Rotterdam. — Les livres de M. Edmond Vander Straeten. — Mme Albani dans *Lohengrin*. — *La Flûte enchantée*. — *Lohengrin*, le *Vaisseau fantôme* et *Tannhæuser* à Gand. — Les festivals Liszt. — Activité musicale. — Introduction, défilé des métiers, valse et cortège des *Maîtres Chanteurs*. 163

L'Anneau du Nibelung (1882-1883).
Parsifal à Bayreuth. — Angelo Neumann et sa troupe. — Publicité. — Les représentations de l'*Anneau du Nibelung* à Bruxelles. — Mme Materna, MM. Scaria et Lieban. — Représentations supplémentaires. — Mme Reicher-Kindermann. — Les critiques bruxellois et la Tétralogie. — Concerts sous la direction de M. Anton Seidl. — Prélude de *Parsifal*. 185

Mort de Richard Wagner (1883-1884).
Les journaux. — Manifestation du comité belge du Patronat de Bayreuth. — Concert populaire. — Finale de *Parsifal*. — Mme Rose Caron. — M. Van Dyck. — M. Blauwaert. — Association wagnérienne universelle. — Mort de Louis Brassin. 199

Les Maitres Chanteurs de Nuremberg (1885).
Wagner et Berlioz au conservatoire de Bruxelles. — *Lohengrin* à Liége — La traduction des *Maitres Chanteurs* par M. Victor Wilder. — Les études et les répétitions. — La première. — Le public. — Les articles de la presse bruxelloise. — L'interprétation. — Lettre de M. Langhans. — Quelques chiffres. 210

La Walkyrie (1886-1887).
Concerts populaires. — Bayreuth en 1886. — MM. Dupont et Lapissida. — Les études et les répétitions de la *Walkyrie*. — Avant la première. — Les assistants. — Les critiques. — M. Reyer en 1857. — Avis de la *Gazette de Cologne*. — Parodies. — Résultats 230

En attendant « Siegfried » (1887-1890).
Lohengrin à Paris. — Hésitations à monter *Siegfried*. — Reprise des *Maîtres Chanteurs* et de la *Walkyrie*. — Mme Materna. — La troupe du théâtre de Meiningen. — Reprise du *Vaisseau fantôme*. — Concerts d'Hiver. — Les Concerts populaires menacés dans leur existence. —

Lohengrin à Anvers. — *Lohengrin*, les *Maîtres Chanteurs* et la *Walkyrie* à Gand — Le *Parsifal* de M. Maurice Kufferath. — Epilogue 263

APPENDICE.

Lettre de Richard Wagner à Henry Vieuxtemps . . . 283

THÉATRE DE LA MONNAIE.

Tableau des ouvrages de Richard Wagner avec dates des représentations et chiffres des recettes 285

CONCERTS POPULAIRES DE MUSIQUE CLASSIQUE.

Œuvres de Wagner 291

Imprim. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

ML 410 W12G45 cop.2
Evenepoel, Edmond
Le wagnérisme hors d'Allemagne

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY